VÂN ĐÔNG

Người Bạn Đường



Nghệ thuật viết ca khúc

SỞ VĂN HÓA THÔNG TIN QUẢNG NGÃI

VÂN ĐÔNG

Người bạn đường
NGHỆ THUẬT VIẾT CA KHÚC

SỞ VĂN HÓA – THÔNG TIN QUẢNG NGÃI
1995

Tựa

Tập sách "Người bạn đường - Nghệ thuật viết ca khúc", mà bạn đọc đang có trên tay, được tác giả - nhạc sỹ và nhà nghiên cứu, giảng dạy âm nhạc Vân Đông, phác thảo từ những ngày đầu tham gia kháng chiến (1945-1954) ở vùng tự do liên khu 5.

Trong hoàn cảnh bộn bề của những năm kháng chiến, việc học tập nghiên cứu của những người hoạt động văn hóa văn nghệ cũng gặp nhiều khó khăn, nên ý đồ thực hiện tập sách không nằm ngoài mục đích ghi lại những kiến thức mà tác giả đã thu thập được trong quá trình giảng dạy, nghiên cứu, đúc rút kinh nghiệm sáng tác của bản thân, ngõ hầu tự bổ sung và nâng cao kiến thức, trao đổi cùng đồng nghiệp và điều đặc biệt đáng trân trọng là thiện ý giúp đỡ những người ham thích đi vào con đường sáng tác ca khúc, một thể loại âm nhạc dễ tìm thấy sự đồng cảm trong công chúng.

Sau hiệp định Genève (1954), Vân Đông tập kết ra Bắc và 4 năm sau (1958) cho ra đời ca khúc nổi tiếng "Nhớ đàn xe nước", một sáng tác "có bút pháp khá độc đáo" (Nguyễn Xuân Khoát) với những bán âm "gợi đến nhiều cảnh trí sông nước miền Trung" (Văn Cao).

Từ năm 1972, sau khi tham gia các lớp hướng dẫn sáng tác âm nhạc trong nước (như lớp sáng tác nhạc do Tổng cục chính trị QĐNDVN tổ chức, với sự hướng dẫn của chuyên gia Triều Tiên Mao Vĩnh Nhất 1959 -1960; lớp sáng tác của Hội nhạc sỹ do chuyên gia Liên Xô Bélarusev hướng dẫn..., và đặc biệt là sau khi tốt nghiệp học viện Tchaikovsky ở Kiev, cộng hòa Ucraina (1968-1971), tác giả lúc này đã là một nhạc sỹ được nhiều người mến mộ và là một nhà nghiên cứu, giảng dạy âm nhạc có uy tín, đã trở lại với bản phác thảo tập sách về nghệ thuật viết ca khúc vốn được mang theo từ ngày tập kết, để biên soạn lại, bổ sung và nâng cao bằng những kiến thức mới và hoàn chỉnh bản thảo.

Trên cơ sở sự lĩnh hội sâu sắc đường lối âm nhạc dân tộc - hiện đại, với kinh nghiệm phong phú của một nhạc sỹ nhiều năm nghiên cứu và sáng tác, đặc biệt là tình cảm tha thiết đối với tiếng mẹ đẻ, tập sách của Vân Đông đề cập nhiều vấn đề liên quan đến nghệ thuật sáng tác ca khúc nói riêng và âm nhạc nói chung, mà từ trước đến nay ở nước ta, nhiều nhà nghiên cứu, phê bình và giới sáng tác âm nhạc rất quan tâm như: đặc điểm âm nhạc của tiếng Việt, khúc thức trong âm nhạc, ca khúc phổ thơ .v.v...

Chắc hẳn có nhiều điểm phải tiếp tục trao đổi, thảo luận, nhiều thiếu sót khó tránh khỏi, nhưng với lòng nhiệt thành và công phu của tác giả, "Người bạn đường - Nghệ thuật viết ca khúc" quả thật là cần thiết, có ích đối với những ai đã và đang theo đuổi sự nghiệp sáng tác ca khúc, cũng như bạn đọc yêu mến và mong muốn tìm hiểu nghệ thuật âm nhạc.

Với ý thức quý trọng đối một nhạc sỹ tài năng, có nhiều đóng góp vào sự nghiệp âm nhạc dân tộc, một người con luôn luôn tha thiết với quê hương, chúng tôi xin trân trọng giới thiệu tập sách cùng bạn đọc gần xa.

Nghệ sĩ Ưu tú TẠ HIỀN MINH
Giám đốc Sở VHTT Quảng Ngãi

LỜI NÓI ĐẦU

Viết một bài hát, một tốp ca, một hợp xướng hay một tác phẩm âm nhạc không lời nhỏ hay lớn đều là làm công việc sáng tạo - sáng tạo nghệ thuật âm thanh.

Công việc nầy tùy thuộc vào sự nhạy cảm, vào những rung động và nguồn cảm hứng nghệ thuật của mỗi tâm hồn, đồng thời cũng tùy thuộc vào sự tích lũy vốn sống, vốn văn hoá và vốn âm nhạc của từng người.

Trước hết, là vấn đề tư duy và tình cảm. Sau đó, để sáng tạo tốt cần nắm vững những nguyên tắc xử lý kỹ thuật sáng tác được đúc kết thành lý luận từ công năng vật lý âm thanh và kinh nghiệm thực tiễn của nghệ thuật âm nhạc từ xưa đến nay.

Sáng tác là công việc tái tạo có sáng tạo thêm cái mới. Vì sao nói như vậy? Vì đó là sự thừa kế vốn cổ dân ca và nhạc truyền thống của dân tộc mình và của các dân tộc khác, có gạn lọc tinh hoa từ cái cũ, cái lạ, phù hợp với tư duy tình cảm, phong tục tập quán của dân tộc mình; phù hợp với tiến bộ xã hội, gợi được viễn cảnh tươi sáng của tương lai; đó là học hỏi vốn sáng tác xưa của các bậc thầy, vốn nghệ thuật của những người đương thời - trong nước và quốc tế - có chọn lọc. Điều quan trọng không thể thiếu là phải mang đậm dấu ấn về phong cách và cá tính, về tư tưởng, về ngôn ngữ âm thanh, về tài nghệ của người sáng tạo.

Âm nhạc - hay bài hát nói riêng - của một dân tộc bao giờ cũng nảy sinh từ đặc điểm tiếng nói của dân tộc ấy. Đặc điểm một ngôn ngữ thường quyết định phần lớn đặc điểm của một nền âm nhạc, cả thanh nhạc và khí nhạc.

Muốn nói giỏi, viết đúng bất cứ một thứ ngôn ngữ nào đều phải học hỏi, nghiên cứu để hiểu biết, nắm vững thanh âm, từ ngữ, ngữ pháp của ngôn ngữ ấy; đồng thời phải thu thập điều hoà với lời ăn tiếng nói dân gian, không ngừng học hỏi quần chúng. Âm nhạc cũng thế.

Cấu trúc âm nhạc có những qui luật riêng về sự hài hòa vừa có tính nguyên tắc vừa có những ngoại lệ với tính co dãn, linh động và bay bổng của nó.

Căn cứ vào sự tồn tại vật chất của hình thức nghệ thuật thì hội hoạ và kiến trúc là nghệ thuật không gian; Âm nhạc và thi ca là nghệ thuật thời gian. Còn kịch (cả kịch nói và nhạc kịch) và múa (ba lê và kịch múa) là nghệ thuật thời gian và không gian. Do đó, người nghe âm nhạc cần vận dụng vốn tích lũy về cuộc sống và nghệ thuật, cần vận dụng trí nhớ theo thời gian. Nếu được học tập âm nhạc thì rất tốt.

Học sáng tác âm nhạc - gồm cả ca khúc - là học tư duy bằng ngôn ngữ âm thanh điều hoà với sự vận dụng các quy luật và các nguyên tắc của nó. Các nhà sư phạm âm nhạc, thường có cách nói : "Cần phải học để tìm hiểu

tường tận các quy luật và nguyên tắc cấu tạo, nhưng khi bắt tay vào sáng tác, thì cần biết quên chúng đi; Lúc bây giờ chỉ còn nguồn cảm xúc, sự rung động của tâm hồn mà thôi."

Do âm nhạc có nội dung cụ thể mà không cụ thể như văn học nên luôn luôn yêu cầu những bố cục quen thuộc. Chính vì lẽ đó, nên trong lĩnh vực âm nhạc, Khúc thức -cả khí nhạc và thanh nhạc - thường mang tính cách truyền thống và tồn tại kéo dài với thời gian. Các hình thức gọi là khúc thức ấy được xem gần như cố định. Nhưng tình hình ấy, không có gì trở ngại và cũng không ngăn cản những hình thức sáng tạo khác phù hợp với nội dung mới. Cho nên, về cơ bản khúc thức cổ điển phương Tây không có gì mâu thuẫn với khúc thức Việt Nam.

Để sáng tác tốt, ngoài vốn sống thực tế, sự rung động nhạy cảm của tâm hồn, nhiệt tình sáng tạo, cần tu dưỡng không ngừng vốn nghệ thuật; Nghe. Đọc và Tìm Hiểu nhiều tác phẩm, nhiều bài hát có nhiều thể loại khác nhau, dưới nhiều dạng, nhiều phong cách khác nhau; hết sức lưu ý đến vốn dân ca các dân tộc, các vùng, các miền đất của đất nước.

Cần có ý thức đúng đắn và coi trọng các môn : Ký xướng âm, Nhạc lý cơ bản, Hòa âm cơ bản... khi muốn đi vào con đường kỹ thuật sáng tác âm nhạc nói chung và ca khúc nói riêng.

"Người bạn đường nghệ thuật viết ca khúc", như tên gọi, cuốn sách không có tham vọng là một loại sách giáo khoa nghệ thuật. Nó chỉ mong được làm người bạn trung thực và nhiệt tình đối với những bạn bước đầu muốn viết ca khúc; Chỉ mong đáp ứng một phần rất nhỏ vào công việc sáng tác ca khúc của một đội ngũ rộng lớn sẵn nhiệt tình trong lao động sản xuất và yêu quý nghệ thuật âm nhạc.

Tuy vậy, khi nói đến ca khúc cũng đồng thời đã nói đến cái chung của âm nhạc. Do đó, trong cách trình bày và giới thiệu, từ những nguyên tắc cơ bản, từ lý thuyết đến ví dụ thực hành, chúng tôi nêu ra cái chung -cả khí nhạc và thanh nhạc -trong đó chủ yếu là nhằm vào ca khúc. Vì, các nguyên tắc, quy luật và ngoại lệ ấy vẫn là một. Chúng tôi không đi quá xa với những vấn đề của khí nhạc mà ca khúc chưa hoặc không cần đến.

Chúng tôi thường nghĩ : "Chừng nào con người còn dùng tiếng nói làm phương tiện giao lưu tình cảm, phát biểu về nhận thức cuộc sống thì ca khúc vẫn mãi mãi tồn tại đẹp đẽ, truyền cảm và đầy sức sống tươi mát". Với những phương châm và mục đích trên, sách được biên soạn với Ba phần lớn :

Phần I : Những kiến thức cần thiết cho nghệ thuật viết ca khúc.

Phần II : Những khúc thức của ca khúc

Phần III : Kỹ thuật phổ nhạc lời thơ và phổ lời âm nhạc.

Về phần danh từ, hầu hết đều dùng những danh từ thông dụng, những thuật ngữ âm nhạc phổ biến, các trích dẫn ví dụ phần lớn đều lấy từ các tập dân ca, các tập bài hát (bao gồm cả cổ điển), các tuyển tập từng tác giả do Nhà xuất bản Văn hoá đã xuất bản từ trước đến nay.

Trong việc biên soạn, sách chắc hẳn còn nhiều thiếu sót, thành thật mong các bạn góp ý và bổ sung để thêm phần hoàn hảo.

Văn Đông
Viết xong ngày 10-10-1980
Hoàn chỉnh ngày 01-5-1984 tại Hà Nội

PHẦN MỘT

NHỮNG KIẾN THỨC CẦN THIẾT CHO NGHỆ THUẬT VIẾT CA KHÚC

A. ĐẶC ĐIỂM NGÔN NGỮ VIỆT NAM

Mục đích của sách là giúp những bạn *muốn viết ca khúc*, nên trước hết chúng tôi giới thiệu lược qua về đặc điểm ngôn ngữ Việt Nam, vì ngôn ngữ có quan hệ gắn bó và trực tiếp đến ca khúc.

I. Các hệ thanh âm của ngôn ngữ.

Căn cứ vào cấu trúc của ngôn ngữ, dựa trên ngôn ngữ học so sánh và ngôn ngữ học đại cương, căn cứ vào cách thức phát âm thanh âm của tiếng nói, đã biết có các hệ ngôn ngữ -xét về phương diện cấu trúc và thanh âm - sau đây:

- Hệ đơn thanh đa âm.

- Hệ đơn âm đa thanh ("âm" hiểu theo nghĩa "vần")

1. *Hệ đơn thanh đa âm* có tiếng nói, mà mỗi từ biểu thị một ý nghĩa, thường *tập hợp một hoặc nhiều âm, vào một đơn vị từ thống nhất, không có dấu giọng và cao độ khác nhau, không đáng kể, trừ trọng âm ngữ điệu.*

Tiếng Pháp, Anh, Nga...thuộc hệ này.

Tiếng nói và lời thơ của hệ ngôn ngữ này, khi đưa vào âm nhạc - tức phổ nhạc và trở thành lời ca - về phương diện xử lý các độ cao, thường có nhiều thuận lợi, tương đối năng động, phóng khoáng và dễ vận dụng các kỹ xảo: nhắc lại, mô phỏng, mô tiến...

2. *Hệ đơn âm đa thanh* có những tiếng nói, mà mỗi từ, biểu thị một ý nghĩa là *một đơn âm* (một vần, một từ), *có một độ cao rõ ràng, nhất định.*

Tiếng Việt thuộc hệ này.

Tiếng nói hoặc lời thơ của hệ ngôn ngữ này, khi đưa vào âm nhạc, mới nhìn, tưởng như có nhiều thuận lợi nhưng lại kém năng động, ít phóng khoáng và khó vận dụng các kỹ xảo phát triển.

Mỗi hệ ngôn ngữ, đều có ảnh hưởng nhất định đến tính dân tộc của nền âm nhạc của dân tộc ấy.

"...*Mọi hình thức thanh nhạc, từ bài dân ca đơn giản, mộc mạc, đến những sáng tác lớn và phức tạp, đều gắn liền mật thiết với tiếng nói, ngôn từ. Tiếng nói và tiếng hát gần nhau về nhiều mặt. Song khi tiếng nói đã trở thành tiếng hát thì nó có những nét đặc trưng mới, của nghệ thuật âm nhạc...Từ ca khúc dân gian của một dân tộc, dần dà đã hình thành những đặc điểm điển hình của toàn bộ nền âm nhạc ấy*"...(Trích: "Các thể loại âm nhạc" của Liên Xô do Lan Hương dịch - Nhà xuất bản văn hoá năm 1981)

II. Đặc điểm dấu giọng tiếng Việt

3. -Do có nhiều dấu giọng, tiếng Việt sẵn có nhiều tính chất ca hát, vì mỗi từ có một dấu giọng. *Khi thay đổi dấu giọng, từ ấy sẽ biểu thị hoàn toàn một ý nghĩa khác.*

Vd. 1



Chiều buông xuống dần

không thể

Vd. 2



Chiêu buông xuồng dần
(xuộng)

4. -*Tiếng Việt có sáu thanh:*

Thanh *không dấu* (bình thanh hoặc thanh ngang), thanh *huyền*, (\) thanh *sắc*,(/) thanh *nặng* (.), thanh *hỏi* (?), thanh *ngã* (~)

Thay đổi thanh sẽ thay đổi nghĩa, - Lấy từ BA làm ví dụ :

BA BÀ BÁ BẠ BẢ BÃ

Như thế, mỗi từ có sáu nghĩa với sáu thanh. Hoặc ít lắm cũng có hai đến năm nghĩa khác nhau.

III. Trục dấu giọng tiếng Việt :

5. Trong tương quan độ cao của các thanh, hãy lấy một nốt nhạc nào đó - nốt La theo thanh mẫu chẳng hạn - *làm chuẩn cho độ cao của thanh không dấu và được coi như trung tâm của trục*. Bây giờ, trên khuôn nhạc sẽ hình thành vị trí độ cao của các thanh khác. (Trong tương quan tương đối):

Vd. 3



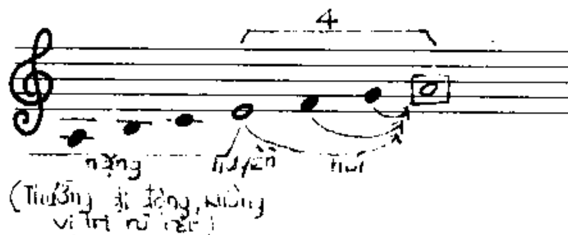
Nốt La là trung tâm trục. (thanh ngang) *trên trục là thanh ngã* có thanh âm từ thanh không dấu trượt lên; và *thanh sắc* nằm trên thanh ngã.

Từ nốt LA lên Rê có quãng trượt "La-xi", "La-đô", "La-rê", *đều có thể phổ được với dấu ngã* (hoặc linh động có thể phổ với cả dấu sắc).

Dưới trục, có Ba thanh là :

- *Thanh hỏi* trượt từ thanh huyền lên thanh ngang, gồm các quãng : "Xôn -La", "Pha-La" "Mi-La" đều phổ được với dấu hỏi (hoặc linh động, có thể phổ được cả với dấu huyền).

Vd. 4

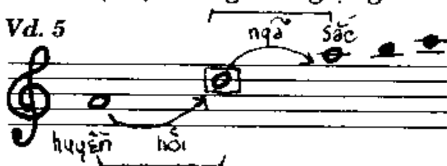


- *Thanh huyền* dưới thanh ngang một quãng 4

- Từ thanh huyền trở xuống là *thanh nặng* . *Quãng 4 là trục định hướng* của ngôn ngữ tiếng Việt mà cũng là trục định hướng của âm nhạc Việt.

6. *Phương pháp xê dịch trục dấu giọng* - Khi trung tâm của trục đi lên hoặc đi xuống thì toàn bộ hệ thống dấu giọng của trục cũng xê dịch theo tương ứng với các độ cao.

Vd. 5

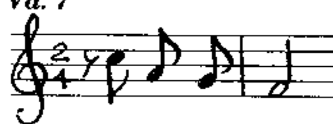


Vd. 6

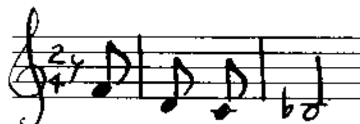


Với phương pháp xê dịch trục dấu, giọng như thế sẽ *tạo nhiều thuận lợi cho việc phổ lời ca một bản nhạc hoặc phổ nhạc cho lời thơ có sẵn.* Phổ nhạc hoặc phổ lời không bắt buộc phải theo nguyên tắc cứng nhắc tuyệt đối mà có sự linh động thay đổi theo trung tâm dấu giọng *trong tương quan một âm vực nhất định.* Vì những lẽ đó, chúng ta thường gặp những trường hợp có một nốt thấp hơn (hoặc cao hơn) nốt kia, (hay ngược lại), nhưng trong phạm vi có ảnh hưởng qua lại, *phối hợp với chỗ ngừng nghỉ, ngắt hơi của thơ hay của nhạc,* đều có thể phổ những từ cao hơn nốt kia hoặc ngược lại.

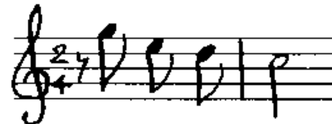
Vd. 7



Chúng ta lên *đường*



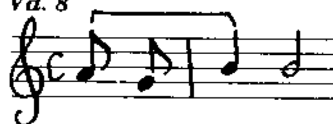
Chúng ta lên *đường*



Chúng ta lên *đường*

Và đương nhiên, khi ứng dụng vào sáng tác, không nhất thiết là thanh không dấu phải có cự ly cách dấu sắc (trên) và dấu huyền (dưới) một quãng 4 hoặc quãng 5.

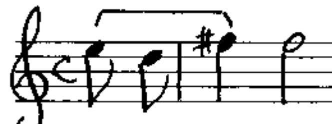
Vd. 8



Chung lòng cứu nước



Chung lòng cứu nước

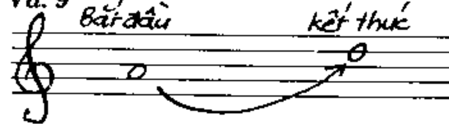


Chung lòng cứu nước

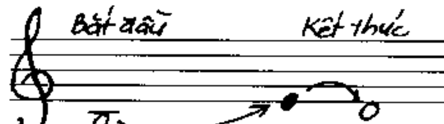
Cần lưu ý thêm là các thanh không dấu, huyền, sắc và nặng đều có thể chỉ phổ với một nốt, hoặc nếu cần nhấn nhá cũng phổ được với hai hoặc 3 nốt.

Riêng hai thanh HỎI và NGÃ thường đòi hỏi được phổ *ít nhất là 2 nốt* trở lên. Hai thanh này thường bắt đầu ở một vị trí và kết thúc ở một vị trí khác, sau khi đã trượt lên hoặc trượt xuống. Đó là chưa nói đến đường cong uốn lượn của hai thanh ấy.

Vd. 9



Thanh ngã



Thanh hỏi *(đường cong uốn lượn)*

7. Trường hợp ngoại lệ - Nước ta có nhiều vùng, nhiều miền mà tiếng nói địa phương có những sắc thái riêng. Muốn giữ được đặc điểm ngữ điệu của các địa phương ấy, nhiều khi phải đảo ngược cả một số nguyên tắc vừa nêu.

Vd. 10



Chúng ta lên đường (Nghệ Tĩnh)

Cần ghi nhận thêm cách xử lý dấu hỏi và dấu ngã của miền Trung và miền Nam đã phát âm hai dấu này với thanh đều nằm ở một độ cao gần như nhau, tương tự như độ cao của dấu sắc. Đặc điểm này, tạo nên một trong những đặc tính phong cách âm hưởng giai điệu của nhiều dân ca miền Trung và miền Nam.

B. GIỌNG HÁT

I. Phân loại giọng hát

8. Phân loại theo nghệ thuật và khoa học, giọng người có hai loại :

- Giọng nam (Dân gian thường gọi là là giọng Thổ).

- Giọng nữ (bao gồm cả giọng thiếu nhi - Dân gian gọi là giọng Kim).

Mỗi loại giọng trên đây *lại chia ra nhiều loại khác nữa* căn cứ vào giới hạn, tầm cữ, âm khu, âm sắc của mỗi loại giọng *với nhiều đặc tính khác nhau.*

Không nhiều loại và đa dạng như âm thanh các nhạc cụ - cả sự phong phú về chất lượng, về màu âm, về âm lượng, về tầm cữ - giọng người cũng không thể so sánh được với nhạc cụ.

Nhưng, cần lưu ý, giọng người là một thanh âm quý nhất và có tính ưu việt tuyệt đối, *vì giọng người bao giờ cũng là thanh âm gần gũi nhất, gây xúc động nhiều nhất, đi sâu vào tiềm thức tâm hồn và trí tuệ con người trực tiếp và mạnh mẽ nhất. Giọng người có những âm sắc tinh vi và kỳ diệu không gì thay thế được.*

9. *Cách viết các loại giọng :*

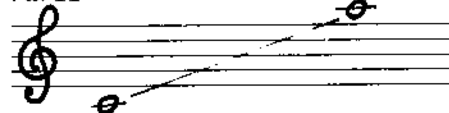
Các giọng NỮ CAO, NỮ TRUNG, NỮ TRẦM và giọng NAM CAO đều ghi với khoá Xôn (Sol).

Các giọng NAM TRUNG và NAM TRẦM đều ghi với khoá pha. (Fa).

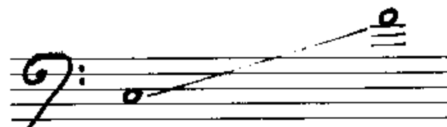
Tuy vậy cũng cần lưu ý :

- *Giọng Nam Cao khi dùng riêng rẽ thì ghi với khoá Xôn, song cần nhớ âm thanh vang thực tế của nó là ở một quãng 8 dưới nốt đã ghi* (nhất là khi phối bè với các giọng nữ).

Vd. 11



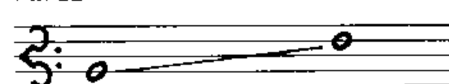
Nốt ghi



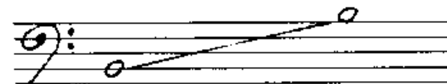
Hiệu quả âm vang thật so với thanh mẫu

- Tùy theo từng trường hợp, *giọng nam trung ở khu CAO có thể ghi với khoá ĐÔ, ở khu trầm thì ghi với khoá PHA.*

Vd. 12



Khu cao



Khu trầm

Bốn giọng chính : Nữ cao (Soprano, ký hiệu viết tắc S)
Nữ trầm (Alto, ký hiệu viết tắc A)
Nam cao (Ténor, ký hiệu viết tắc T)
Nam trầm (Basse, ký hiệu viết tắc B)

Nếu đứng chung trong một tổng phổ, thì chúng cần *ghi đúng độ cao thực tế* theo thứ tự ở hai khuông nhạc với hai khoá Pha và Xôn.

Vd. 13



Bốn giọng này hình thành do 3 nốt thành phần của một hợp âm và một nốt (thường là nốt gốc) được nhắc lại mà sinh ra.

II. Âm sắc các giọng hát :

10. Cũng như các loại nhạc cụ, mỗi giọng hát *cũng chỉ hoạt động trong giới hạn âm vực cho phép và phô trương âm sắc riêng biệt trong phạm vi có thể.*

Tính năng các loại nhạc cụ đã là ổn định và chính xác vì đã căn cứ vào khoa vật lý âm thanh. Còn giọng người có nhiều điểm khác với nhạc cụ cần được lưu ý :

Cùng một loại giọng - nam cao hoặc nữ cao chẳng hạn - *nhưng âm sắc giọng khác nhau.* Tầm cữ rộng hẹp không giống nhau. Vị trí vang, khả năng nhảy quãng, phương pháp vận dụng các cách phát âm như : hơi ngực, hơi óc hay hơi pha... thì mỗi nghệ sĩ không ai giống ai !

Nói rộng ra, kể cả các giọng hát quần chúng, thì giới hạn và tầm cữ hầu như chưa xác định ranh giới nhất định và ổn định như ở nhạc khí. Vì vậy, các tài liệu thanh nhạc cũng chỉ nêu các vấn đề ấy với mức độ chính xác tương đối.

III. Giới hạn và tầm cữ các giọng hát.

11. Giới hạn giọng hát là một khoảng cách giữa một âm thấp nhất đến một âm cao nhất của một giọng hát. Nhưng trong chuỗi âm ấy có những âm không thể hát được rõ ràng và thoải mái. *Đó là những âm co dãn ngoại lệ ở khu cao và khu trầm của giọng.*

Tầm cữ là khu âm mà mỗi loại giọng đều *hát dễ dàng, thoải mái, rõ ràng, không cần gắng sức nhiều, hát được lâu và không mệt.*

Tùy theo cấu tạo thanh đới và lượng hơi đẩy ngắn hay dài, yếu hay khỏe của mỗi người mà giới hạn mỗi loại giọng có thể rộng hay hẹp.

Tầm cữ trung bình của mỗi giọng hát có thể đạt được đến quãng 12 hay quãng 13.

Còn các âm ngoại lệ có hát được hay không là tùy ở công phu khổ luyện của người hát. Xu hướng phát triển là *giọng cao thì mở rộng lên hướng cao và giọng trầm thì mở rộng xuống khu trầm.*

Mỗi loại giọng hát đều có BA ÂM KHU : *khu trầm - khu trung - khu cao. Khu trung rộng nhất và chính là tầm cữ bình thường của mỗi giọng*

12. *Tầm cữ các giọng đơn ca :*

Các giọng đơn ca là những giọng hát biết vận dụng các kỹ thuật phát âm, nhả chữ, lấy hơi, đẩy hơi, cộng minh... Tầm cữ các giọng đơn ca *bao giờ cũng rộng hơn* các giọng bình thường để thích ứng với các kỹ thuật ca hát và yêu cầu phát huy mọi khả năng thể hiện tính chất của nội dung tác phẩm.

13. *Tầm cữ các giọng hợp xướng :*

Nếu đơn ca là giọng hát do cá nhân phụ trách, thì *hợp xướng là một tập thể ca hát.* Biên chế của hợp xướng có từ vài chục người đến 120 -150 người. Các hợp xướng quần chúng có thể tổ chức với hàng trăm, hàng nghìn (có khả năng lên đến hàng vạn) người.

Yêu cầu của hợp xướng là *tính đồng nhất ở phương pháp biểu hiện thanh âm và giọng hát,* từ phát âm, nhã chữ, độ cao, độ dài cho đến tình cảm sắc thái của diễn xuất. *Hợp xướng không chấp nhận sự phô trương cá thể, lấn át nhau về cường độ chất giọng* - tức là việc chơi trội, đương nhiên không nói đến các giọng lĩnh xướng.

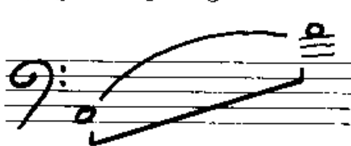
Hợp xướng là một khối đoàn kết chặt chẽ và hài hoà của nghệ thuật ca hát.

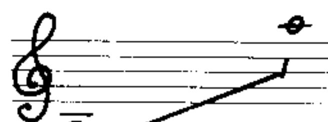
Yêu cầu tầm cữ của hợp xướng không giống đơn ca, *không đòi hỏi quá rộng, cũng ít sử dụng những âm ngoại lệ.* Tầm cữ các giọng hợp xướng *chỉ rộng hơn tầm cữ bình thường một vài quãng 2,* nghĩa là chỉ nên dùng trong *khoảng một quãng 8 đến quãng 10 hoặc 11 để bảo đảm sự thực hiện trong thực tế.*

- Hợp xướng giọng hỗn hợp có thể rộng Ba quãng 8.
- Hợp xướng giọng nam có thể rộng Hai quãng 8.
- Hợp xướng giọng nữ có thể rộng Hai quãng 8.

Vd. 14


Hợp xướng hỗn hợp


Hợp xướng giọng nam


Hợp xướng giọng nữ

14. Tầm cữ tổng hợp các giọng hát :

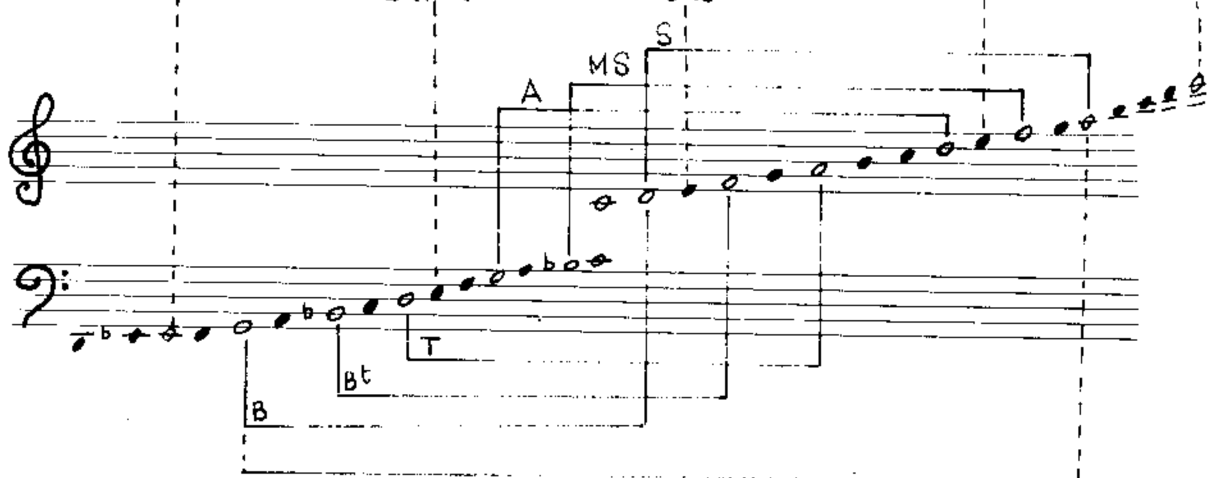
Đem tầm cữ các giọng hát xếp nối tiếp lại với nhau từ trầm lên cao, ta có được một giới hạn tổng hợp khoảng Bốn Quãng Tám, tính từ nốt "E" lên đến nốt "e³" (lấy 7 chữ cái đầu trong vần La tinh để thay thế cho 7 nốt) :

Vd. 15



Viết ca khúc là dựa vào khả năng giới hạn và tầm cữ của giọng người, cho nên *hãy thận trọng khi sử dụng các âm ở các khu cực cao và cực trầm.*

Vd. 16



Những nốt có khả năng dễ hát

IV. Giọng thiếu nhi.

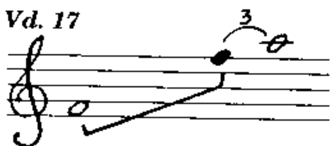
15. Giọng thiếu nhi là những tiếng hát *chưa vỡ giọng, thanh dới chưa dịnh âm* như thường nói. Do đó, *tầm cữ của giọng này không rộng*. Tiếng hát hiếu nhi là tiếng hát hồn nhiên.

Hát thì nhiều, song là giọng hát chưa được huấn luyện, luyện tập. Vì lẽ ấy, *nên tránh viết những ca khúc làm hại giọng của thiếu nhi, dùng quá nhiều những âm ở hai cực của tầm cữ, nhất là ở phía cao.*

16. *Tầm cữ giọng thiếu nhi.*

Mặc dù giọng chưa ổn định, song vẫn chia ra Ba loại :

Vd. 17



1. Giọng cao



2. Giọng trung



3. Giọng trầm

Qua thực tế hoạt động và tiếp xúc với phong trào ca hát thiếu nhi, kinh nghiệm ghi nhận là thiếu nhi Việt Nam thường có giọng hát từ La (A) hoặc Xi (H) quãng 8 thứ lên đến Rê hoặc Pha quãng 82 (d^2 hoặc f^2) :

Vd. 18



Tầm cữ này *tương ứng với loại giọng thấp* của nhiều tài liệu giọng hát thiếu nhi nước ngoài. Bài hát thiếu nhi nên tùy theo lứa tuổi mà viết với tầm cữ khoảng quãng 6, quãng 8 và rộng lắm là quãng 10 hay 12.

Các em cần hát thoải mái, hào hứng, thực giọng. Thanh âm vang một cách tự nhiên. Thiếu nhi hay có *xu hướng gào hơn là hát,* nhất là khi gặp những âm ở khu cao. Điều cần thực hiện trong bài hát thiếu nhi là *cách biểu hiện sắc thái* ; Sắc thái càng phong phú càng đạt hiệu quả. *Và có lẽ đó là sự luyện tập mà thiếu nhi có thể làm tốt và nhận thức được cái đẹp.*

C. ĐIỆU THỨC - THANG ÂM

17- *Điệu thức*

Khái niệm : Điệu thức là kết quả của khiếu thẩm âm và tâm lý, của thói quen tai nghe giọng hát, tiếng đàn, là kết quả của sự vận động có tính độc đáo của âm điệu và giai điệu, của từng vùng, từng miền, từng dân tộc. Điệu thức là một hệ thống âm thanh *có quan hệ chặt chẽ giữa những âm ổn định và không ổn định. Điệu thức không phải chỉ hình thành theo vòng quãng 5, và tính chất phong phú của nó, không hoàn toàn do số lượng âm ít hay nhiều để định đoạt.*

Điệu thức là một trong những phương tiện biểu hiện quan trọng của ngôn ngữ âm nhạc, một trong những yếu tố quan trọng giúp việc tạo nên những âm thanh cung bậc tâm hồn.

18- *Các hình thái điệu thức*

Âm nhạc luôn luôn phát triển không ngừng qua nhiều giai đoạn lịch sử của mỗi dân tộc. Các hình thái điệu thức cũng theo đó mà thay đổi cho phù hợp và thích ứng với từng cơ sở sinh hoạt xã hội khác nhau.

Có rất nhiều hình thái điệu thức. Chúng tôi không giới thiệu theo yêu cầu công tác nghiên cứu mà nhằm cung cấp kiến thức để vận dụng vào sáng tác.

Thực ra, điệu thức không tách rời thang âm và ngược lại. Do đó, trong thực tiễn sáng tác ta nói đến thang âm trước và điệu thức sau cũng không có gì mâu thuẫn.

19- *Điệu thức tự nhiên*

Các âm thành phần kết hợp của điệu thức này là các nốt tự nhiên. (Không dùng dấu hoá). Nếu các âm này sắp sếp theo thứ tự các quãng Hai : *Trưởng - trưởng* - thứ - *trưởng - trưởng - trưởng* - thứ, nó được gọi là điệu thức *Trưởng tự nhiên.*

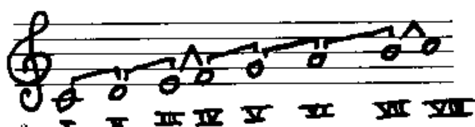
- So sánh các ký hiệu để đánh dấu các bậc của thang âm, chúng tôi nhận thấy các ký hiệu trong các tài liệu của Liên Xô là rõ ràng, dễ hiểu và hợp lý hơn cả. Mỗi ký hiệu đều thông tin một lúc vừa số thứ tự bậc, vừa chức năng của bậc, vừa điệu thức trưởng hoặc thứ, vừa tính công năng để xử lý hoà thanh :

Bậc :	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
Ký hiệu : (Trưởng)	T	SII	DTIII	S	D	TSVI	DVII	T
(Thứ) :	t	sII	dtIII	s	d(D)	tsVI	dViI	t

Đô trưởng tự nhiên (C)

La thứ tự nhiên (a)

Vd. 19



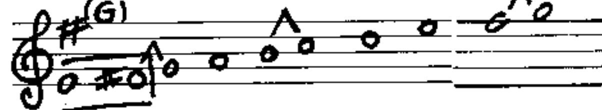
Vd. 20



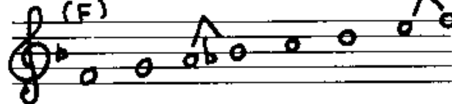
Ở hai cách sắp xếp trên ta thấy cùng với những nốt tự nhiên như nhau, nhưng thay đổi trật tự các quãng 2, sẽ có điệu *thứ tự nhiên.* Nó là điệu thức thứ *tương quan* (còn gọi là điệu thức song song).

Những thang âm nào mà các nốt sắp xếp như kiểu trưởng tự nhiên, đều gọi là điệu thức trưởng. (Có sự tác động của các dấu hoá).

Vd. 21



Vd. 22



Nếu sắp xếp như kiểu thứ tự nhiên đều gọi là điệu thức thứ.

Vd. 23



Vd. 24



Ngoài ra, còn một số hình thái điệu thức trưởng và thứ với nhiều tính chất khác nhau sẽ kết hợp giới thiệu ở mục thang âm.

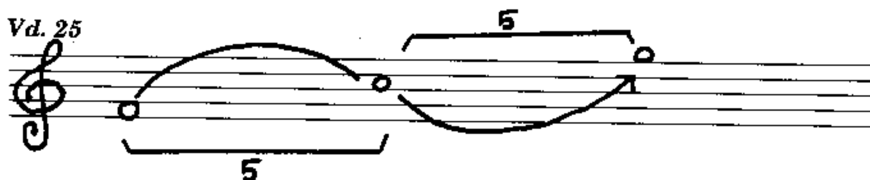
20- *Quan hệ tự nhiên của âm thanh và điệu thức.*

Trong quan hệ tự nhiên của âm thanh thì phương pháp xây dựng điệu thức và đặc trưng ngôn ngữ dân tộc là hai nhân tố mà từ trên cơ sở đó sẽ hình thành điệu thức.

Hầu hết mọi điệu thức đều xây dựng trên *một âm chủ yếu* và *hai âm quan trọng khác,* một ở quãng 5 trên và một ở quãng 5 dưới : *Từ đây nảy sinh vòng quãng 5 của các điệu thức.*

Âm chủ yếu thường được nhắc đi ngắc lại và nhấn ở các phách mạnh với độ dài so sánh tương đối dài hơn. Nó là nốt trung tâm mà các nốt khác phát triển vây quanh nó.

Cách thức vây quanh ấy *có tính chất công năng và gây cảm giác ổn định*. Nốt trung tâm là âm chủ đồng thời là *tên của điệu tính*. Hai âm quan trọng nhưng có tính không ổn định kia càng làm nổi bật nốt trung tâm chủ ổn định.



Ngoài ra, cần lưu ý đến các *nốt màu sắc;* các nốt này phải phù hợp với chức năng công năng mới hình thành được điệu thức và điệu tính. Âm màu sắc rõ ràng nhất là bậc Ba (III), sau đó là bậc Sáu (VI) rồi bậc Bảy (VII).



Tóm lại, điệu thức là *một chuỗi âm biểu hiện phương thức sắp xếp các bậc âm* -(có thể cách bậc hoặc liên bậc, số lượng âm ít hay nhiều) -là phương thức qui định quan hệ giữa âm chủ và các âm khác trong thang âm với vị trí, vai trò, nhiệm vụ và chức năng của các bậc ấy.

Nói cách khác : Điệu thức là *trục định hướng*- có thể là trục quãng 4, quãng 5, quãng 8... mà người Việt dựa vào đây để sáng tạo giai điệu. nó cũng là *thể trưởng, thể thứ* hoặc *thể pha* mà từ trên các cơ sở đó đúc kết lại.thành thang âm

21- *Thang âm*

Khái niệm: Thang âm là một tập hợp âm xây dựng và đúc kết trên *cơ sở tai nghe, miệng hát, tay đàn, đồng thời dựa trên cơ sở vật lý âm thanh.* Thang âm sinh ra từ điệu thức. Chính kinh nghiệm tai nghe của con người dẫn đến sự *phong phú đa dạng của các điệu thức và đặc trưng của chúng.*

Thang âm biểu hiện những qui luật ở mức độ nhất định của điệu thức. Nó chỉ là *một nhân tố dự phần chứ không phải yếu tố quyết định tính cách* một ca khúc , một nhạc phẩm.

Thang âm cũng thường gọi là âm giai, chuỗi âm hay "gam".

22- *Màu sắc của thang âm*

Mỗi thang âm đều có *đặc điểm về màu sắc của nó.* Màu sắc được tạo nên *do vị trí độ cao* của các bậc tương quan với âm chủ mà hình thành. Có *hai màu sắc cơ bản tương phản nhau,* được so sánh như *ánh sáng và bóng tối.* Đó là thể *trưởng* và *thể thứ.* Thông

thường vẫn quan niệm thang âm trưởng thì khỏe và sáng, thang âm thứ thì mềm và tối. Điều ấy chỉ đúng một phần trên lý thuyết đơn thuần. Cần ghi nhận là một bản nhạc, một bài hát dù viết *với thể thứ vẫn có đủ tính chất hùng tráng, mạnh mẽ, tươi vui, quyết liệt với độ đậm và chiều sâu của nó.*

Còn *độ căng thẳng* - màu sắc và độ căng là hai mặt chủ yếu của điệu thức - được tạo nên do nhiều phương tiện khác nhau, mà *sự tương quan ổn định và không ổn định* của các bậc âm có một vai trò rất quan trọng.

Màu sắc và độ căng một ca khúc, một nhạc phẩm càng tăng cường và càng đa dạng, nếu nó được xây dựng trên nhiều điệu thức khác nhau một cách lôgích.

23. Thang âm với đặc trưng ngôn ngữ dân tộc

Âm nhạc truyền thống của mỗi dân tộc đều *xây dựng trên cơ sở đặc trưng ngôn ngữ của dân tộc ấy.* Từ khiếu thẩm âm quen thuộc vốn có của mình, điệu thức thang âm của mỗi dân tộc đều có quan hệ mật thiết, hữu cơ với ngôn ngữ của dân tộc ấy. Do đó, trong âm nhạc, thường nghe nói đến thang âm Hy-Lạp, thang âm Á Đông, thang âm Ấn Độ, thang âm Việt Nam...

Rút ra từ các tầng trong kho tàng dân ca các dân tộc, trong ca khúc cổ điển, cận đại và hiện tại, chúng ta gặp rất nhiều hình thái điệu thức nhiều màu, nhiều vẻ. *Có bao nhiêu hình thái điệu thức thì có bấy nhiêu thang âm.*

Cùng một số âm giống nhau - cả tên gọi và số lượng - nhưng vẫn xây dựng thành *nhiều điệu thức khác nhau.* Trong dân ca Việt Nam càng thấy rõ điều này. (xem mục "Đoạn nhạc dân tộc" ở Đoạn Nhạc)

24. Các kiểu thang âm

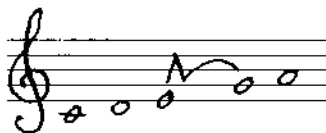
Các làn điệu dân ca cổ sơ của ta chỉ có Hai Âm ("Gọi nghé về chuồng", "Hò thuốc", "Hát đúm"...) hoặc Ba âm ("Chúc tết" của Mường, "Hát ví")... rồi Bốn Nốt ("Lý con cua", "Trống quân Phú Thọ", "Giã cá", "Hát xoan")...

25. *Thang 5 âm:* Đến các làn điệu cấu tạo với Năm Âm, thường gọi là điệu thức, "ngũ cung" thì hình thức thang âm đã tương đối rõ ràng.

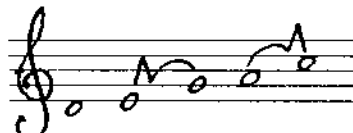
Có thể nói thang năm âm là thang âm được dùng nhiều của các dân tộc thuộc Châu Á và một số nước ở Châu Phi.

Dân ca và âm nhạc truyền thống Việt Nam có quan hệ mật thiết với kiểu thang âm này, *song cách vận dụng thì dân tộc ta có những kỹ thuật đặc thù riêng biệt,* mặc dù đây là những kiểu thang âm thông dụng từ lâu đời của nhân dân Trung Quốc. Trong dân ca Việt Nam ta gặp rất nhiều thang âm này. ("Trống cơm", "Lý cây bông", "Lý cây gòn", "Người về bỏ bạn sao đành"...).

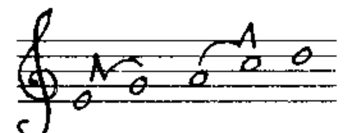
Vd. 27
Điệu Cung (coi như trưởng)



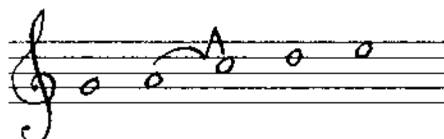
Vd. 28
Điệu Thương



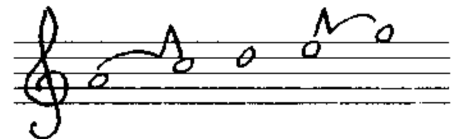
Vd. 29
Điệu Giốc



Vd. 30
Điệu Trủy



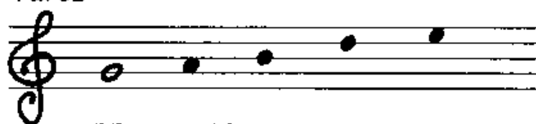
Vd. 31
Điệu Vũ (coi như thứ)



Thang 5 âm của ta còn có dạng đặc trưng của một phong cách khác nữa là có thêm nốt bán âm.

"Đi cấy" (dân ca Thanh Hoá)

Vd. 32



Không có bán âm

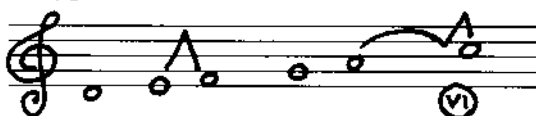
Vd. 33



Có bán âm

26. *Thang 6 âm*. Có thể coi đây là thang 7 âm điệu thức thứ đã bỏ bậc VI hoặc bậc III

Vd. 34



Vd. 35



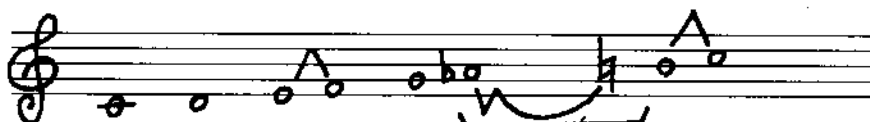
Tìm xem các bài "Sầu đong càng lắc càng đầy" (quan họ), Xôn - la - đô - rê - mi - pha."Ngồi tựa mạn thuyền" (quan họ : Xôn - la - bxi - đô - rê - pha), "Lý chia tay"...

27. *Thang 7 âm* là kiểu thang âm giống như thang ĐÔ trưởng tự nhiên hoặc LA thứ tự nhiên. (xem "Ra ngõ mà trông", quan họ : Rê - mi - pha - xôn - la - xi - đô).

Ở dạng điệu thức trưởng còn có điệu *trưởng hoà âm vừa mềm mại lại vừa gay gắt, thường gọi lên những ưu phiền, hoặc đau thương cay đắng, hoặc có tính căng* thẳng, đôi lúc lại *hài hước*.

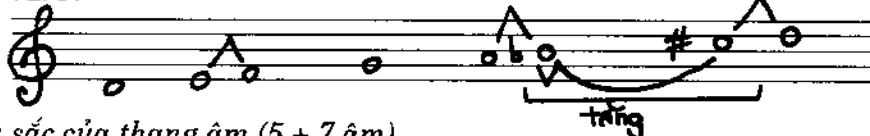
Vd. 36

Đô T hoà âm



Ở dạng điệu thức thứ, nói chung thường biểu hiện màu tối, nỗi buồn. Điệu *thứ hoà âm nhấn rõ thêm sự bi thảm, xúc động.*

Vd. 37



28. *Màu sắc của thang âm (5 + 7 âm)*

Đặc điểm khác nhau giữa điệu thức 7 âm và 5 âm là *các quãng Hai Thứ có ở thang 7 âm mà không có ở thang 5 âm.*

Điệu Cung không có bậc IV và bậc VII

Điệu Vũ không có bậc II và bậc VI

Nếu sử dụng không khéo, không tinh, các quãng hai thứ này sẽ gây những âm hưởng kém hoặc thiếu màu sắc Việt Nam. Tuy thế, những quãng hai thứ không phải hoàn toàn bị loại bỏ, tránh dùng. Song phải xử lý thế nào đó để không gượng ép, *không gây những cảm giác thẩm âm xa lạ.*

Ngay trong dân ca Việt Nam - tuy không nhiều - cũng có những bài xử lý các quãng hai thứ này và đã tạo được một phong cách độc đáo. (*"Lý ba tri", "Lý giao duyên", "Lý con sáo"*...dân ca Nam bộ).

Các tác giả Việt Nam cũng đã từng vận dụng thành công các quãng hai thứ kiểu này trong các tác phẩm của mình.

Các nét giai điệu dưới đây cũng dùng quãng hai kiểu ấy song nghe vẫn rất gần gũi:

Vd. 38



Cơ cấu của điệu thức 5 âm có thể chia thành từng nhóm Ba Âm (gồm các quãng hai trưởng và ba thứ) làm cơ sở cho những vòng biến hoá.

Vd. 39



Vd. 40



Mỗi âm trong thang âm 5 âm *đều có thể trở nên chỗ dựa chính* - tức là *chủ âm* - nên mới sinh ra những *điệu thức biến thể.*

29. *Nguyên tắc sử dụng điệu thức*

Điệu thức là ngôn ngữ âm thanh biểu hiện tập quán nghệ thuật trong một giai đoạn lịch sử nhất định : Khi hoàn cảnh xã hội, khi thực tế cuộc sống biến đổi thì phương thức diễn tả nghệ thuật cũng biến đổi theo.

Cho nên, hãy cẩn thận khi đưa một nội dung mới, có tính hiện đại vào một điệu thức cổ. Nhưng, *đồng thời đừng rời bỏ, đừng xa lìa vốn kinh nghiệm và tinh hoa lâu đời, để chạy theo cái mới xa lạ với tâm hồn Việt Nam.* Tiếp thu và thừa kế vốn cổ hoặc tinh hoa mới đều cần thông qua sự cân nhắc có sàng lọc, có lựa chọn.

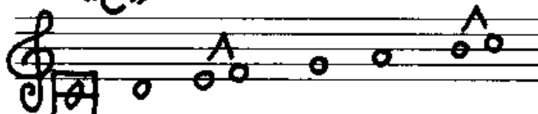
D. ĐIỆU TÍNH

30. *Khái niệm*: Nếu điệu thức là phương pháp sắp xếp các âm theo qui luật trưởng-thứ của các quãng để cấu tạo thang âm với nhiều tính cách, nhiều màu sắc khác nhau, thì *điệu tính là âm hưởng độ vang của một nét nhạc mang tính chất âm điệu riêng rẽ,* có quan hệ chặt chẽ giữa độ cao của chủ âm và các âm tương quan trong thành phần của thang âm ấy tạo nên. Âm hưởng điệu tính bao trùm cả điệu thức.

Do đó, có những nhà lý luận đã rất có lý khi gọi điệu tính là "*độ cao của âm điệu*" Nhưng ở điểm này, danh từ "độ cao của âm điệu" *không giải quyết được thể trưởng và thứ của âm điệu.*

Hãy nghe âm vang của hai thang âm Đô dưới đây. Chúng đều vang lên *ở cùng một độ cao, chỉ khác nhau ở các âm màu sắc* (Mi, La, Xi) mà thành Đô trưởng và Đô thứ. Như thế, *rõ ràng trong khi điệu thức đã thay đổi mà điệu tính vẫn còn ở một độ cao như cũ.*

Vd. 41

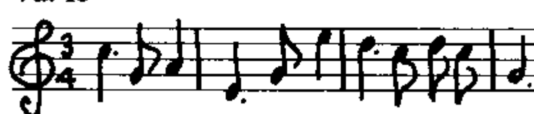


Vd. 42



Và cũng rất rõ ràng *khi cao độ của âm điệu thay đổi thì dương nhiên điệu tính - tức là giọng - cũng thay đổi theo,* còn điệu thức vẫn không thay đổi. Hai câu nhạc dưới đây đều ở điệu thức trưởng, nhưng độ cao thì khác nhau. Điệu "C" cao hơn điệu "A" một quãng Ba Thứ.

Vd. 43



Vd. 44



E. ÂM HÌNH CHỦ ĐẠO

31. *Khái niệm* : âm hình chủ đạo là *một tập hợp nhóm âm có tính giai điệu và tiết tấu,* coi như nhóm *âm hình mẫu thể hiện một chủ đề âm nhạc nhất định.* Thông thường âm hình chủ đạo *xuất hiện ngay từ đầu* bài hát hoặc bản đàn.

Âm hình chủ đạo nhiều nốt hoặc ít nốt, dài hay ngắn *không qui định cụ thể*; Nó có thể là một tiết , một vài tiết, một vài nhịp hoặc trọn cả câu nhạc.

Dùng âm hình chủ đạo nhằm giới thiệu hoặc trình bày chủ đề để diễn tả là một thủ pháp biểu hiện tập trung. Từ âm hình chủ đạo *sẽ hình thành một bố cục chặt chẽ và nhất quán, gây ấn tượng sâu đậm và dễ nhớ cho người nghe.*

Âm hình chủ đạo được dùng như một loại, hoặc một qui ước đặc thù ngôn ngữ âm nhạc cho từng loại tác phẩm.

32. *Các loại âm hình chủ đạo* : Âm nhạc được biểu hiện bằng nhiều phương tiện và nhân tố tổng hợp. Do đó, âm hình chủ đạo có nhiều loại khác nhau. Và trong từng loại lại có sự biến hoá muôn màu, muôn vẽ, *không dạng nào giống dạng nào, nhằm tạo ra vô vàn cách nói, cách biểu hiện khác biệt nhau* của âm nhạc.

Có các loại Â.H.C.Đ (âm hình chủ đạo) chính sau đây :

33. *Â.H.C.Đ giai điệu :*

Nếu tiết tấu là nhân tố ngã nhiều về ngoại hình, về vóc dáng, thì *giai điệu là nhân tố biểu hiện tình cảm, tư duy,* là sự thể hiện mang *tính chất trình bày, giải thích, thuyết phục.*

Tùy theo đường nét, giai điệu sẽ toát lên tình cảm *vui, buồn, nhớ, đau thương, uất hận, hưng phấn, say đắm hoặc ước mơ, trìu mến, căm, thù..*có thể tìm gặp khá nhiều ví dụ trong số lượng lớn ca khúc đang phổ biến.

Vd. 45 "Trăng sáng đôi miền" An Chung



34. *Â.H.C.Đ tiết tấu :*

Âm hình này dựa trên *hình thái tiết tấu là chủ yếu*, còn giai điệu là thứ yếu. Phổ biến và thông thường, nó nói lên *sự vui vẻ, năng động, giục giã, rộn ràng.. vì bản chất tiết tấu là động.* Nhưng đừng quên có những tiết tấu rất trầm tĩnh, sâu lắng..

Chủ đề dưới dạng Â.H.C.Đ tiết tấu là chủ đề *mang một sức sống chuyển động.*

Vd. 46

"Hò giựt chì" dân ca LK V



Vd. 47

"Hò kiến thiết" Nguyễn Xuân Khoát



Vd. 48 "Đào công sự" Nguyễn Đức Toàn



35. *Â.H.C.Đ hoà âm :*

Hai nhân tố giai điệu và tiết tấu là hình tượng, là đường nét của bức tranh, hoà *âm là màu sắc, sáng tối, đậm nhạt, là sự hài hoà trong tỷ lệ thuận và nghịch.* Khi nói Â.H.C.Đ hoà âm nên hiểu ngầm là *trong đó đã có chứa đựng mầm mống của giai điệu và tiết tấu.* Âm hình giai điệu lúc bấy giờ được tô đậm và nhấn mạnh thêm bởi nhân tố hoà âm.

Â.H.C.Đ hoà âm thường dùng nhiều trong tác phẩm khí nhạc. Ở tác phẩm thanh nhạc qui mô trung bình và lớn - như hợp xướng, nhạc kịch, thanh xướng kịch - cũng thường dùng.

36. *Các thủ pháp và nghệ thuật phát triển Â.H.C.Đ :*

Như người ta thường nói : Xem triển lãm hội hoạ và nghe biểu diễn âm nhạc. Đúng như vậy. Vấn đề thưởng thức âm nhạc phụ thuộc vào thời gian. Thế cho nên âm nhạc cần phải *gây ấn tượng sâu đậm và phát huy tác dụng của chủ đề bằng nghệ thuật phát triển.* Vì phụ thuộc vào thời gian, nên thủ thuật phát triển tốt nhất của âm nhạc là *thủ pháp nhắc lại.* Phát triển Â.H.C.Đ cũng vận dụng kỹ thuật chủ yếu ấy.

a. Nhắc lại (tái hiện).

b. Bắt chước (gồm mô tiến, mô phỏng).

Nhắc lại hoặc bắt chước ở dưới nhiều dạng : *đơn thuần hoặc có biến hoá.* Lại có thể nhắc lại hoặc bắt chước *riêng lẻ* (riêng giai điệu, riêng tiết tấu) hoặc *cả hai nhân tố ấy cùng một lúc.* Phát triển Â.H.C.Đ là thủ pháp đặc biệt của âm nhạc nhằm làm cho người nghe theo dõi được sự tiến triển của ca khúc, của bản nhạc, gây ấn tượng sâu sắc về chủ đề. Phát triển Â.H.C.Đ là vận dụng kỹ thuật làm cho một động cơ thành tiết, cho một tiết thành câu, và một câu thành đoạn...

Hai từ "nhắc lại" nghe đơn giản thế ấy, song bao hàm một nghệ thuật phát triển rộng rãi và biến hoá vô vùng. *Nhắc lại mà nghe mãi không nhàm vì nhắc lại mà luôn luôn vẫn có cái mới, vẫn có cái biến hoá.* Nhắc lại có biến hoá song *không xa lạ mà nghe vẫn đậm đà, ấn tượng lúc ban đầu vẫn rõ, vẫn sắc.*

37. *Nhắc lại hoàn toàn* : là nhắc lại đơn giản hoặc nguyên xi âm hình chủ đạo (chỉ nên sử dụng một lần)

Vd. 49 "Xe chỉ luồn kim" dân ca VN



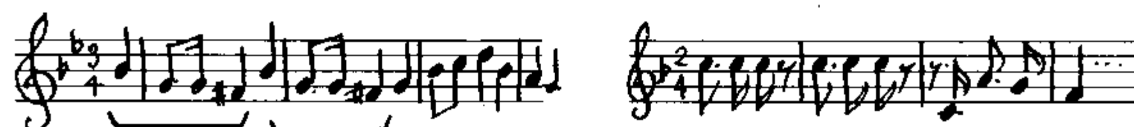
Vd. 50

"Lý cây bông" dân ca VN



Vd. 51 GRIEG"

Vd. 52 Đánh đích đáng' Ngô Sĩ Hiển



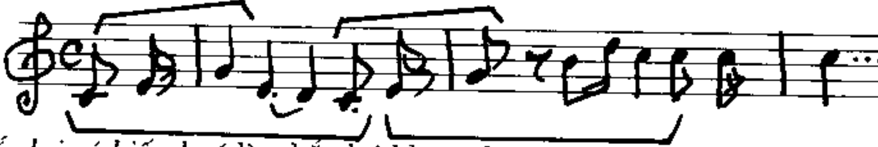
38. *Nhắc lại có thay đổi vị trí*: Cách nhắc lại này có thể thực hiện, *không bắt buộc phải giữ nguyên cự ly các quãng,* vì làm như thế *coi như bị động chuyển điệu.*

Vd. 53 "Sông Thao" Đỗ Nhuận



39. *Nhắc lại từng bộ phận cùng với tiết tấu : Là thủ pháp không thực hiện nhắc lại toàn bộ Â.H.C.D mà chỉ nhắc lại môt bộ phận nào đó của âm hình cùng với tiết tấu điển hình.*

Vd. 54



40. *Nhắc lại có biến hoá* là nhắc lại không hoàn toàn như âm hình mẫu mà có thay đổi, biến hoá ít nhiều làm cho đường nét giai điệu thêm đa dạng, tăng khả năng biểu hiện.

Vd. 55 CHOPIN



Vd. 56 "Đi hùng binh" Đinh Nhu



41. *Nhắc lại co giãn :* Nhắc lại bằng cách thực hiện cả hai cách trên và *cho phép co giãn các quảng âm hình.*

Vd. 57 "Hành khúc giải phóng" Lưu Nguyễn - Long Hùng



42. *Nhắc lại thêm hoặc bớt nốt* : Â.H.C.D. được nhắc lại có thêm vào những âm trang sức hoặc lược bớt đi những nốt phụ.

Vd. 58 "Tiếng chuông nhà thờ" Nguyễn Xuân Khoát



43. *Bắt chước* : Bắt chước cũng là một hình thức nhắc lại nhưng tự do và phóng khoáng hơn cả về quãng, về hướng tiến cũng như về vị trí.

Bắt chước với hình thức nhỏ gọi là *mô tiến*, tương đối lớn và dài hơn gọi là *mô phỏng*. Mô tiến và mô phỏng đều là hình thức nhắc lại, *song bắt buộc phải có xê dịch độ cao* (xê dịch lên và xuống quãng 8 đơn và kép không gọi là mô tiến). Mô tiến có thể thực hiện chuyển điệu hoặc không chuyển điệu.

Còn mô phỏng thường hay dùng trong âm nhạc *phức điệu, đối vị ở các tác phẩm lớn.*

Vd. 59 CHOPIN

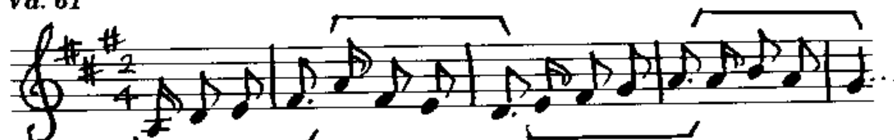


Vd. 60 BRAHMS



44. *Bắt chước đổi chiều* : Khi đường nét giai điệu đổi hướng tiến so với hướng tiến của âm hình.

Vd. 61 BIZET



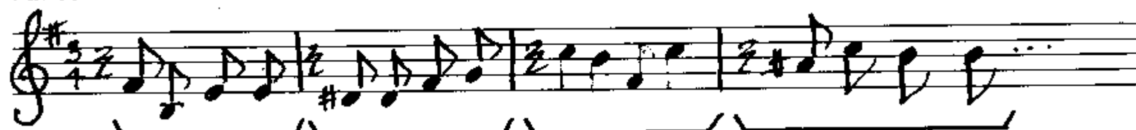
45. *Bắt chước biến hoá* có thể thêm, bớt nốt hoặc thay đổi quãng.

Vd. 62 BEETHOVEN



46. *Bắt chước tự do :* cho phép áp dụng mọi thủ pháp bắt chước trong quá trình phát triển Â.H.C.Đ.

Vd. 63 "Tiếng chuông nhà thờ" BG. Xuân Khoát



47. *Bắt chước co dãn* thường hay *giữ nguyên giai điệu mà chỉ thay đổi co dãn về tiết tấu, hoặc tự do phát triển trong cùng một tiết tấu.*

Vd. 64



Vd. 65



48. *Bắt chước soi gương* là một hình thức mô tiến nhưng hướng tiến hành của âm hình mẫu và mô tiến đi phản chiều nhau như phản ánh của soi gương, *nhưng không yêu cầu một cách tuyệt đối về cự ly quãng.*

Vd. 66



Vd. 67



49. *Nguyên tắc sử dụng Â.H.C.Đ* : âm hình chủ đạo là *nét điển hình hình tượng âm thanh của chủ đề.* Phát triển Â.H.C.Đ *nhằm làm nổi bật* tính cách điển hình này. Sử dụng Â.H.C.Đ *cần tránh chủ nghĩa tự nhiên, đồng thời cũng không nên lạm dụng, tham lam nhiều chi tiết vụn vặt, rất dễ làm loãng, làm yếu sức biểu hiện của chính bản thân Â.H.C.Đ.*

Mục đích và yêu cầu là *biết tìm tòi và khai thác Â.H.C.Đ về mọi mặt*, nâng cao thêm hiệu lực phong phú và chiều sâu của sức diễn tả, làm toát lên một cách trọn vẹn, đầy đủ tinh thần của nội dung.

Vì vậy, phải căn cứ theo bố cục để có một thủ pháp phát triển và mở *rộng đúng lúc, đúng chỗ và tự nhiên*. Tránh hình thức chủ nghĩa, tránh kiểu chung chung tầm thường hoặc lung tung tản mạn.

G. CAO TRÀO

50 *Khái niệm* : Trên quá trình phát triển lôgích của cấu trúc âm nhạc, *tình cảm vẫn là sợi chỉ đỏ xuyên suốt tác phẩm.* Khi nào tình cảm phát triển cao độ, *nét nhạc có thể vút cao lên hoặc lắng xuống* nhằm gây một hiệu quả có ấn tượng, để rồi sau đó tiến tới kết thúc bản nhạc, bài hát hoặc một ý nhạc đã trọn vẹn.

Nếu cao trào đặt không đúng chỗ thì nhiệm vụ và chức năng của nó sẽ khó bộc lộ, sẽ ít hiệu quả hoặc không tác dụng. Và lúc bấy giờ, cao trào chỉ là hình thức chủ nghĩa.

Tuy thế, chẳng phải bài hát, bản nhạc nào *cũng đòi hỏi phải có cao trào* ! Trái lại, có nhiều tác phẩm, không những đã cần có cao trào, lại còn phải *có cả cao trào chính và phụ*. Cao trào là một hình thức *trọng yếu nhưng không tất yếu.*

Cũng cần lưu ý, khi nói đến cao trào, không nên nghĩ và cho rằng đây là đỉnh điểm tập trung độ cao âm thanh của tác phẩm. Đỉnh cao âm thanh của tác phẩm chỉ là một trong nhiều thủ pháp để cấu tạo cao trào mà thôi.

51. *Cấu trúc của cao trào* : Cao trào gồm 3 phần chính. Nhưng quy ước này không tuyệt đối và máy móc.

a. Chuẩn bị cho cao trào.

b. Đỉnh điểm cao trào (tập trung cao trào).

c. Kết cao trào.

Song không phải cao trào nào cũng giống nhau và đều có yêu cầu như nhau.

52. *Vị trí cao trào* : có khá nhiều phương pháp gây cao trào. Tùy theo yêu cầu *của nội dung tư tưởng mà vận dụng và xử lý làm sao cho đúng lúc, đúng chỗ, phù hợp với sức biểu hiện* của tác phẩm.

Cao trào thường xuất hiện ở khoảng *3/4 hoặc 2/3* của tác phẩm và ở gần về cuối của nó. *Thời điểm ấy phần lớn phù hợp với tình cảm, với kịch tính cần có và phù hợp với sự phát triển âm nhạc.* Cao trào gắn liền với khúc thức, với nội dung.

53. *Các phương pháp gây cao trào* : Do yêu cầu phát triển lôgích của mỗi tác phẩm mà vận dụng nhiều phương pháp gây cao trào khác nhau :

a. Phương pháp dồn nhịp.

b. Phương pháp tập trung tiết tấu cơ bản.

c. Phương pháp dùng biến phách.

d. Phương pháp đề cao giai điệu.

e. Phương pháp dùng bước nhảy xa.

g. Phương pháp phối hợp.

h. Phương pháp dùng chuyển điệu tạm

i. Phương pháp dãn nhịp.

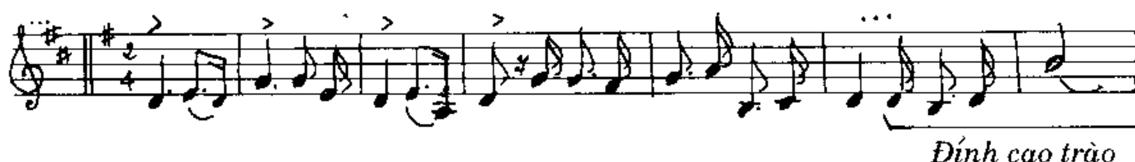
54. *Phương pháp dồn nhịp* : Tiết tấu của dòng nhạc đang hoạt động bình thường bỗng trở nên dồn dập, thôi thúc, giục giã *do tác dụng tích cực của thủ pháp dồn nhịp mỗi lúc mỗi nhanh hơn.*

Thế là cao trào xuất hiện. Với phương pháp này *thường hay dùng chùm ba nối tiếp* để tạo tính căng thẳng.

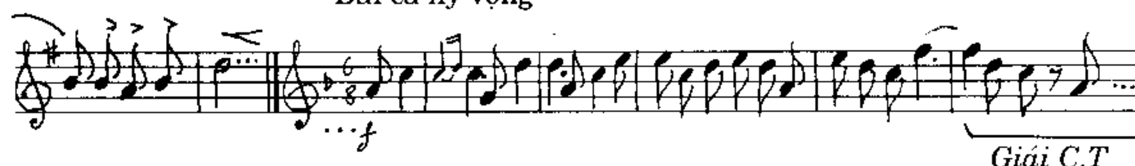
Trong " Du kích Sông Thao " của Đỗ Nhuận, chổ chuyển nhịp từ 4/4 sang 2/4 là bước vào cao trào :

Vd. 68

Du kích Sông Thao " — Đỗ Nhuận



"Bài ca hy vọng"



55. *Phương pháp tập trung tiết tấu cơ bản.* Khi tiết tấu cơ bản của ca khúc, của bản nhạc *được nhắc lại một cách tập trung* cũng tạo nên cao trào tốt đẹp.

Vd. 69 "Cò lã"

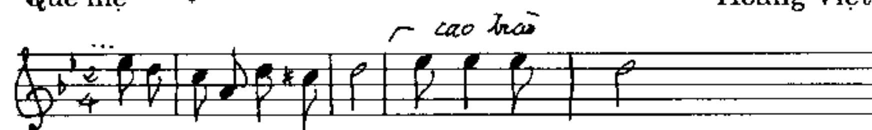


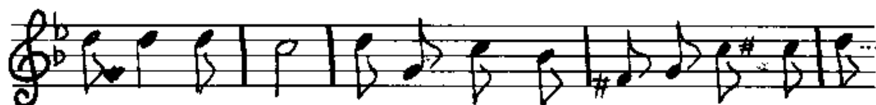
56. *Phương pháp dùng biến phách* là thủ pháp cấu tạo cao trào thường dùng, và đạt được hiệu quả nổi lên khá rõ rệt. Để gây sự *khác biệt hoặc sự mâu thuẫn với tiết tấu đang dùng,* cao trào thể hiện bằng những biến phách (phách đảo, phách nghịch) hoặc dùng những tiết tấu không chính quy.

Vd. 70 "Bức tranh xuân Vĩnh Phú" — Vân Đông



Vd. 71 "Quê mẹ" — Hoàng Việt





57. *Phương pháp đề cao giai điệu.* Vận dụng thủ pháp phát triển mô phỏng một đường nét giai điệu nào đó với những âm thanh dồn dập nối tiếp theo hướng đi lên dần dần để đạt cao trào. Phương pháp này được coi như phương pháp mô phỏng.

Vd. 72 " Trăng sáng đôi miền" An Chung



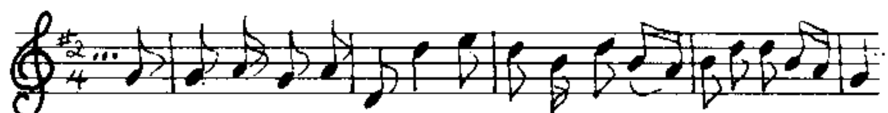
58. *Phương pháp dùng bước nhảy xa.* Nhảy xa đến một *âm ở đỉnh cao có tính cách đột biến* và kéo dài độ ngân ở đấy ; Hoặc *âm cao ấy được nhắc diệp lại,* cũng là một thủ pháp tạo cao trào mạnh mẽ.

Vd. 73 "Thành phố hoa phượng đỏ" Lương Vĩnh



59. *Phương pháp phối hợp* : - Phối hợp hai nhân tố *giai điệu và tiết tấu* để gây cao trào cũng tạo nên những hiệu quả và tác dụng gây ấn tượng mạnh mẽ, đậm nét.

Vd. 74 "Trống cơm"



Hoặc phối hợp *tiết tấu cơ bản đang dùng với âm đỉnh cao được nhắc lại* cũng là một thủ pháp gây cao trào được dùng nhiều.

Vd. 75 "Vượt trùng dương" Nguyễn Văn Tý



Nốt đỉnh điểm ấy *nên là âm động* hoặc là những *âm nghịch* (hợp âm át bảy giảm thường được dùng nhiều), cao trào cần được giải thì đồng thời cũng là giải âm động hoặc giải âm nghịch.

Hoặc phối hợp thủ pháp *dồn nhịp với âm cao đỉnh điểm* cũng làm thành cao trào. Các phương pháp phối hợp này bao gồm cả việc sử dụng hoà âm và phối khí.

Vd. 76 "Hát ru" Tô Vũ



60 *Phương pháp dùng chuyển điệu tạm* : - Thủ pháp này thường *kết hợp với một âm nổi bật* trong chuyển điệu tạm để gây cao trào rất thường gặp trong nhiều tác phẩm. Âm nổi bật ấy là trung tâm cao trào.

Dùng chuyển điệu nói chung, (cả chuyển xa và chủyển gần) làm cứu cánh để đi đến cao trào sẽ có được một tác dụng khá phong phú về màu sắc sáng hoặc tối.

Chuyển điệu *đi lên thường biểu ý khẩn trương, căng thẳng, vươn tới ánh sáng*. Nếu chuyển theo hướng *đi xuống* là biểu hiện sự *buông lơi, nghỉ ngơi, lui vào bóng tối*. Vươn tới ánh sáng hoặc lui vào bóng tối có thể đột biến hoặc chuyển dần để cuối cùng đạt được mục đích của cao trào.

Vd. 77 "Bài ca chiến thắng" — Trần Kiết Tường



61. *Phương pháp dãn nhịp*.- Tiết tấu của bản nhạc, của ca khúc đang tiến hành bình thường hoặc khẩn trương thì chuyển dần đi chậm lại, báo hiệu cao trào sắp xuất hiện. Tiến hành chậm lại và rải ra nhằm khẳng định chỗ tập trung cao nhất của tình cảm.

Vd. 78 "Người xưa đâu tá" — Lưu Hữu Phước



H. GIAI ĐIỆU - CẤU TRÚC GIAI ĐIỆU

Chúng ta thường nói : Giai điệu của bài hát, của bản nhạc. Và khi nói giai điệu là chỉ nói đến *một bè* hoặc chính hoặc phụ.

Bản thân giai điệu là một phương tiện, một yếu tố, một phạm trù của ngôn ngữ âm nhạc. Cho đến bây giờ, giai điệu vẫn là linh hồn và là vai trò chủ đạo của nghệ thuật âm thanh. Ngay trong giai điệu đã sẵn có tổ hợp nhiều yếu tố : Tiết tấu, hoà âm, điệu tính, điệu thức, đường nét vận động của âm thanh.

Để cấu tạo giai điệu, có thể vận dụng Ba phương pháp.

62. *Giai điệu hình thành trước với các độ cao:*

Khi một giai điệu nào đó đã hình thành trong tư duy, hãy chớp lấy tín hiệu ấy và *ghi ngay nó lại bằng các độ cao, chưa cần bận tâm đến độ dài vội*. Tiếp đến, trên cơ sở các độ cao đã có, *lần lượt đánh dấu các trọng âm :*

Vd. 79



và sau đó, đưa vào các độ dài thích ứng (gồm cả nốt nhạc và dấu lặng) *phù hợp với nhịp thở của hơi nhạc :*

Vd. 80



Như thế, *dương nhiên tiết tấu sẽ hình thành*. Bây giờ sẽ chọn khuông nhịp và phân số chỉ định nhịp phù hợp với nét nhạc đó. Và cuối cùng, hoàn chỉnh giai điệu với lời ca. (Nếu lời ca viết sau khi có nhạc).

Vd. 81 "Đợi anh về" Thơ : Simonov Dịch : Tố Hữu

Nhạc : Vân Đông



Hãy lấy một ví dụ khác cũng cấu tạo tuần tự theo các bước đã thực hiện như trên;

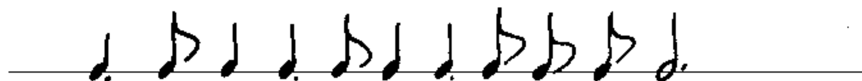


Đón trăng thu Vân Đông

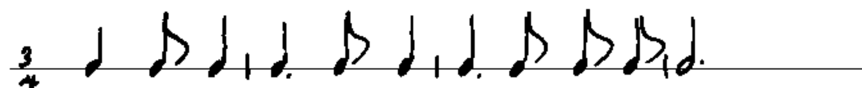


63. *Giai điệu hình thành trước, cùng một lúc với tiết tấu.*

Trong thực tế, có rất nhiều cảm xúc đã đến với tư duy *qua dáng dấp hoạt động của một hình thái tiết tấu nào đó.* Hãy ghi ngay lấy tiết tấu ấy, chưa cần quan tâm đến các độ cao :



Tiếp theo. *Đánh dấu các trọng âm* (cả chính quy và không chính quy) chọn khuông nhịp và phân số chỉ nhịp thích ứng với tiết tấu đã có :



Cuối cùng, *giai điệu hóa hình thái tiết tấu trên bằng cách chọn những độ cao thích hợp, có sức thuyết phục, đi đến hoàn thành giai điệu theo cảm xúc.*

Vd. 83

"Đón trăng thu" Vân Đông



64. Phương pháp song song và tổng hợp.

Giai điệu sẽ hình thành bằng vận dụng *đồng thời cả hai phương pháp trên.* Với phương pháp này, một giai điệu tương đối hoàn chỉnh, trung thành với sự rung cảm sẽ nẩy sinh trong quá trình *vừa cấu tạo vừa gọt giũa.*

I. ĐƯỜNG NÉT GIAI ĐIỆU :

65. *Khái niệm* : Đường nét giai điệu là *một tổng hợp các bước tiến của các nốt nhạc, các quãng cần vận dụng, phương hướng cần phát triển..* để tạo nên những âm hình phù hợp với nội dung, với mỹ cảm của tác phẩm. Hướng đi lên hoặc đi xuống của đường nét giai điệu đóng một vai trò có ảnh hưởng lớn đến diễn cảm của tác phẩm.

Có những đường nét giai điệu tiêu biểu sau đây :

66. *Đường nét thẳng* là hình thức các nốt được lặp lại ở nguyên một độ cao hoặc một đường nét tương tự như thế, và thường gây một cảm giác *mạnh mẽ, sức lực và sáng sủa.*

Vd. 84 "Tình ca" BORODINE



Vd. 85 "Từ mặt đất thân yêu" Tô Hải



67. *Đường nét xiên đi lên* hình thành các âm *nối tiếp nhau* - với bước liền hoặc bước nhảy gần - *theo hướng cao dần lên,* như chân trời dần dần mở rộng, nói lên sự lạc quan, rực rỡ, sáng thoáng,tươi vui, tích cực hoặc phát triển sự căng thẳng. Nó cũng thường được dùng để dẫn đến cao trào.

Vd. 86 "Mazurka" CHOPIN



Vd. 87 "Anh vẫn hành quân" Huy Du



Vd. 88 Dân ca VN



68. *Đường nét xiên đi xuống* vẽ nên tuyến đường *nối tiếp các âm* - với bước liền hoặc bước nhảy - *tiến dần xuống thấp* sẽ gây cảm giác *bình yên, lắng dịu, hài hoà* hoặc *buồn, tối, nặng nề. Giải bớt độ căng thẳng,* hoặc *biểu hiện tính tiêu cực.* Nằm trong cấu trúc

chung của tác phẩm, nhiều lúc hướng đi xuống là biểu hiện sự *sâu lắng*. Hoặc kết hợp với tốc độ nhanh và thủ pháp staccato thì lại *rất sôi động*.

Vd. 89

LISZT



Vd. 90

"Chiến sĩ Việt Nam" Văn Cao



Vd. 91 "Như hoa hướng dương" Tô Vũ

69. *Đường nét sóng lớn* tiến hành với những *bước nhảy xa và phản hành liền bậc*, thường tạo nên những cảm giác *rộng rãi, khoáng đạt, sức mạnh hoặc thâm trầm.*

Vd. 92 " Sóng sông Đanúpblơ" Ivanovici



Vd. 93 "Tháng ba Tây Nguyên" Văn Thắng



70. *Đường nét sóng nhỏ* : có những tiến hành *liền bậc lên hoặc xuống*, làm cho âm thanh vang lên *mềm mại, uyển chuyển hoặc vui hoạt, nhảy nhót.*

Đường nét sóng nhỏ có thể *lấy điểm tựa* ở một nốt nào đó, tiến sang các nốt liền cạnh, quay về rồi lại tiến tiếp tục.

Vd. 94

"Như hoa hướng dương" Tô Vũ



Vd. 95 "Bức tranh xuân Vĩnh Phú" Vân Đông



GHI CHÚ : Khi phân tích sự phát triển đường nét của giai điệu nên *căn cứ vào tiến hành chung* nằm trong một giai đoạn dài và cả hướng tiến hành của từng bộ phận, vì hầu hết mọi giai điệu thường biểu hiện sự kết hợp của nhiều hình thức tiến hành khác nhau.

Tính chất của đường nét giai điệu bao giờ cũng quan hệ chặt chẽ với tiết tấu. Đường nét có *khi chỉ là một, nhưng nếu thay đổi tiết tấu hoặc tốc độ là hầu như thay đổi cả tính chất.*

I. TIẾT TẤU

71. *Tiết Tấu -Tiết Nhịp -Trọng Âm :*

Tiết tấu và tiết nhịp có khác nhau ? Và khác nhau ở chỗ nào ?

Có thể có một sự nhầm lẫn nhỏ nào đó giữa tiết tấu và tiết nhịp. Nếu tiết nhịp là *sự nối tiếp chuyển vị nhịp nhàng, tuần tự của phách mạnh và phách yếu - có nhấn* (trọng âm) *không nhấn* (không trọng âm) - theo một phách hiệu đã quy định, thì sự *nối tiếp có tổ chức của các âm có độ vang dài ngắn khác nhau* - được ghi lại gọi là *âm hình tiết tấu* - trên một nhịp nào đó sẽ cho ta khái niệm về tiết tấu.

Nói cách khác : Tiết tấu là sự vang của những âm có độ dài khác nhau mà *các trọng âm có thể xê dịch do tạo phong cách, được ghi lại thành âm hình tiết tấu* trên một tiết nhịp nào đó. Tiết tấu *nằm trong lòng tiết nhịp* song lại *biến hoá khôn cùng*. Trên một tiết nhịp cơ bản có khả năng ứng dụng nhiều âm hình tiết tấu khác nhau.

Tiết tấu là một yếu tố quan trọng của nghệ thuật âm nhạc và có thể chỉ tiết tấu riêng thôi cũng *đã nói lên sức biểu hiện một phần nào của âm nhạc*. Nghe qua tiết tấu, người ta nhận biết được đó là *phong cách đặc trưng âm nhạc* của một vùng, một miền, một dân tộc.

Tuy thế, tiết tấu *không thể là yếu tố Quyết Định* một tác phẩm, một nền âm nhạc, vì nó *chỉ biểu hiện hiệu quả năng động của hình thức mà không chứa đựng tinh thần nội dung có chiều sâu tư tưởng và tình cảm mà nghệ thuật âm nhạc yêu cầu*. Thế cho nên, không thể lấy âm nhạc tiết tấu thay thế *cho âm nhạc giai điệu vốn là cốt lõi và cả hình dáng của một tác phẩm, của một nền âm nhạc.*

72. *Chức năng của nhạc cụ" trống" trong dàn nhạc.*

Từ một dàn nhạc nhỏ dăm ba nhạc cụ đến biên chế một dàn nhạc trung bình hoặc dàn nhạc lớn giao hưởng đều có sử dụng chiếc trống. Hoạt động của trống ở mỗi dàn nhạc nhiều ít, thời gian ngắn dài khác nhau, nhưng chức năng của nó không thay đổi mà vẫn là một. Khẳng định trống là *xương sống của một dàn nhạc*; thực tế có thể công nhận. Chức năng, nhiệm vụ của trống - nằm trong bộ gõ - là cầm nhịp cho dàn nhạc làm trợ lý cho người chỉ huy.

Tiếng trống có khi sôi nổi dồn dập như sóng cồn biển cả, như giông tố bão bùng, khi thì mơn man vỗ về nhẹ nhàng như những lời thầm kín, khi thì sâu lắng và đứt quãng, nhỏ giọt như thổn thức canh khuya. Nhưng, dù tiếng trống có đa dạng và biến ảo theo một tiết tấu nào đi nữa, *nó cũng phải phục tùng tiết nhịp của một tác phẩm.* Vì chỉ trên cơ sở tiết nhịp của một tác phẩm, tiếng trống chuẩn mực, tài hoa mới có giá trị và không có hiện tượng trống đánh xuôi kèn thổi ngược.

73. *Tiết tấu hiện đại -Tiết tấu dân tộc.*

Danh từ tiết tấu hiện đại nói đến nhiều từ khi có phong trào âm nhạc Trẻ và Mới. Từ chỗ phức tạp hoá âm hình tiết tấu rồi dần dần đi đến mệnh danh là hiện đại chẳng phải là có điều gì mới lạ. Chẳng qua đây là phương thức áp dụng *"nhấn lệch"* các trọng âm với những độ dài âm thanh khác nhau, hoặc liên tục hoặc đứt quãng, tạo nên một cảm giác hừng hực sôi nổi và dao động.

Lục tìm lại trong kho tàng tiết tấu bộ gõ Việt Nam, phát hiện ra là các tiết tấu hiện đại ấy đã được âm nhạc VN sử dụng từ lâu khá linh hoạt thành thạo và chuẩn mực. Để đánh trống ta sử dụng các loại dùi chất liệu khác nhau như gỗ, tre, song với kích thước khác nhau.

Tiết tấu bộ gõ VN rất phong phú và vô cùng biến hoá. Trong nhịp hát **Văn** (gặp hơi hướng của một loại mambô), **Hát Ru** (gần gủi phần nào với Tango), ở điệu Phù (có dáng dấp boléro), điệu **Xá** (có hơi thở Swing), trống tế **Tuồng** (nghe ra có họ hàng với Slow), **Ca Trù** ta có những âm hình tiết tấu theo từng khổ, **Hát Chèo** ta có nhịp 1, nhịp đôi, bốn, sáu, tám, mười hai v.v..

Sự giàu có ấy về vốn quý tiết tấu VN ta đã tiếp thu và ứng dụng vào trong quá trình sáng tạo các tác phẩm đến mức độ nào ? Hay ta chưa tận hưởng hết cái hay cái đẹp của vốn quý mình đã có mà đi tìm cái "lạ", cái "mới" từ bên ngoài vào.

K. KẾT

74. *Khái niệm* Âm nhạc là một ngôn ngữ. Vì là một ngôn ngữ, nên khi nói, khi viết - để biểu đạt tình, ý phải mạch lạc, khúc chiết và có sự chuyển tiếp. Muốn được như thế, phải đặc biệt chú ý đến cách ngắt câu và các chỗ ngừng nghỉ.

Ngừng nghỉ và ngắt câu trong âm nhạc gọi là KẾT. Kết có thể áp dụng ở *sau mỗi phần câu, sau mỗi câu, sau mỗi đoạn và kết thúc tác phẩm.*

Kết là chỗ *nghỉ tạm* hoặc *nghỉ hẳn* của hơi nhạc - *Kể cả nội dung và hình thức*. Do đó, có nhiều hình thái kết khác nhau và chia thành nhiều loại chủ yếu :

a - Kết ổn định

b - Kết không ổn định.

Trong kết có hàm ý nghĩa : Giải nghịch hoặc giải tính không ổn định. Âm nhạc nước nào cũng thế, *nghịch bao giờ cũng giải về thuận, và không ổn định về ổn định.* Có khác nhau là phương thức giải và ở thời điểm giải : Có khi giải ở cuối bài, có khi giải trên quá trình phát triển.

Dùng nghịch nhiều quá hoặc thuận nhiều quá đều không tốt cả.

75. *Khả năng và hiệu quả của KẾT.* Khả năng và hiệu quả của một hình thái kết do *chức năng và vị trí bậc của âm kết* trong điệu thức quyết định. ảnh hưởng quyết định ấy căn cứ vào *âm kết* và *phương thức dẫn đến kết.*

Âm kết : Mỗi thang âm đều có một *âm trung tâm,* đó là âm chủ, âm bậc 1. (Ký hiệu T là Trưởng và t là thứ) và *hợp âm trung tâm* dựng trên bậc âm chủ ấy. Các bậc âm khác đều hoạt động chung quanh nó và hướng sức hút về nó.

Nét nhạc dù phát triển đi đâu, xa hay gần *rồi cũng có xu hướng quay về âm trung tâm,* tạo cảm giác ngưng nghỉ hoặc kết thúc. *Âm chủ có tính ổn định nhất về kết.* Vì thế, càng xa âm chủ bao nhiêu thì xu hướng và cảm giác kết càng loảng và ít bấy nhiêu.

Các âm có tầm quan trọng sau âm chủ là Át Âm (ký hiệu "D" là trưởng và "d" là thứ), và Hạ Át Âm (ký hiệu "S" là trưởng và "s" là thứ). Âm át cách bậc 1 một quãng 5 trên, âm hạ át cách âm chủ một quãng 5 dưới.

76. *Phương thức dẫn đến kết.* Cảm giác và ấn tượng về kết còn *do quá trình bước dẫn đến kết quyết định một phần,* tức là *dùng bước tiến nào để đi đến kết và dùng âm bậc nào để kết.*

Điều kiện ấy sẽ tăng cường hoặc giảm bớt liều lượng ổn định hay không ổn định của kết. Có mấy phương thức dẫn đến kết sau đây :

a - Bước nhảy vào kết

b - Bước liền vào kết

77. Bước nhảy vào Âm kết thường gây một hiệu quả *mạnh mẽ, dứt khoát.*

- Bước nhảy *Lên* có tính chất *khẩn trương, thúc giục, khoẻ.*
- Bước nhảy *Xuống* tỏ ra *bề thế, chắc chắn, vững vàng.*

Các bước nhảy thường hoạt động với quãng Bốn hoặc Năm.

Vd. 96

"Công nhân VN" Văn Cao



Vd. 97

"Lời anh vọng mãi ngàn năm" Vũ Thanh



Lời đất nước ngàn năm chói sáng

Vd. 98

"Vì nhân dân quên mình" Doãn Q.Khải



Vd. 99

Trần Thụ



Cho thôn xóm - Bao em bé yên giấc như ngon

78. *Bước liền vào âm kết* có thể tiến hành Lên hoặc Xuống.

- Bước tiến Lên tạo cảm giác *thoải mái, tự nhiên* hoặc *nghiêm trang, tươi sáng.*
- Bước liền Xuống thì *êm đềm, nhẹ nhàng.*

Vd. 100

"Lãnh tụ ca" Lưu Hữu Phước



Vd. 101

"Sông Lô" Văn Cao



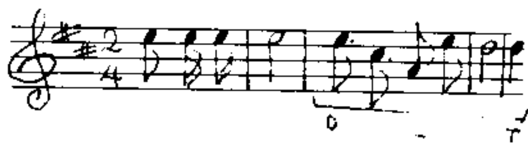
Vd. 102

"Hai chị em" Hoàng Vân

Vd. 103

"Tôi người lái xe" An Chung





79 *Các loại kết*

Căn cứ vào bậc âm để kết, căn cứ vào bước dẫn đến kết và phương thức kết, có thể phân loại như sau :

A. Kết ổn định

a - Kết trọn

b - Kết bổ sung

B. kết không ổn định

a - Kết nửa

b - Kết tạm

c - Kết lững

d - Kết lánh

Ngoài ra còn có kết gọi là Chân Phương, kết Hoa Mỹ...

80. *Kết trọn*. Tất cả các hình thức kết tiến vào bậc 1 đều là kết ổn định.

Kết Trọn tiến hành với phương thức D - T hoặc S - D - T, hoặc S - K 6/4 -D - T, hoặc TSVI -K 6/4 -D -T, hoặc SII -K 6/4 -D -T.

Tiến hành từ D -T là từ Át sang Chủ, nên hiểu rộng là ÁT gồm cả trưởng (D) lẫn thứ (d) và chủ cũng gồm cả trưởng (T) lẫn thứ (t).

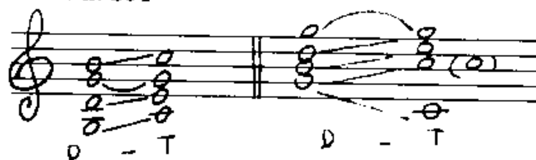
K 6/4 là hình thái đảo thế 2 của hợp âm chủ (cả trưởng lẫn thứ) tức là T 6/4 hoặc t 6/4. K6/4 có tính chất khẩn trương, rất không ổn định và *lúc nào cũng đứng ở phách mạnh.*

			D		S	
Tổng hợp các phương thức kết	S	-	D	T	SII	K6/4 - D - T
ở trên có thể vẽ thành sơ đồ ·	SII	-	D		TSVI	

Phương thức *tiến hành D - T là cơ bản*, với điều kiện hai bè cực đối của hợp âm T đều là âm Gốc.

Với phương thức kết trọn, hơi nhạc được kết thúc một cách trọn vẹn, đầy đủ nhất. Kết trọn thường dùng để kết câu, kết đoạn, kết tác phẩm.

Vd. 104



Vd. 105



Vd. 106



Vd. 107



Vd. 108



Vd. 110



Vd. 109

Mozart



Vd. 112

"Khâu áo gửi người chiến sĩ" NĐ Toàn



Vd. 113

"Bắc Sơn"



Vd. 111

"Đi hồng binh" Đình Nam



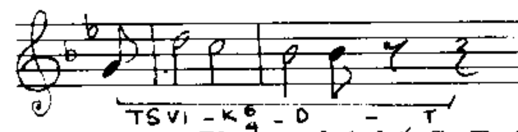
Vd. 114

"Tiến về Sài Gòn" Lưu Hữu Phước



Vd. 115

"Diệt phát xít" Nguyễn Đình Thi



Lưu ý là Kết Trọn còn có khả năng tiến hành từ S (s) - T (t). Phương thức kết S - T rất thường dùng trong dân ca và âm nhạc Phương Đông.

81. *Kết bổ sung.* Một loại kết phụ trọn tiến hành với phương thức :

D - T - S - T

Sau khi đã kết trọn, hình thái kết *còn kéo dài âm gốc ở hai bè cực đối* (hình thái thường dùng) và bổ sung thêm một hợp âm S để cuối cùng vẫn về T. (S nằm vào giữa 2 T) *nhằm xác định và nhấn mạnh thêm sự kết thúc.* Nó thường dùng kết thúc một đoạn nhạc dài hay một tác phẩm.

Vd. 116



Vd. 118

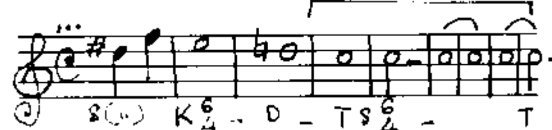


Vd. 117

"Xuân Đầu" Vân Đông



Vd. 119



82. *Kết không ổn định*

Kết Nửa. Ngoài phương thức kết D -T các phương thức kết khác đều là kết không ổn định. Ngay cả phương thức D -T, nhưng *nếu một trong hai hợp âm ấy ở thế đảo* (D6 -T hoặc D -T6) cũng là không ổn định.

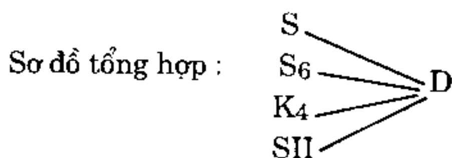


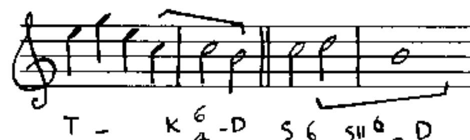
Kết nửa còn gọi là kết ÁT vì hơi nhạc thường ngừng nghỉ ở âm ÁT (bậc V) kể cả D7 hoặc d7 và các đảo thế của nó, D9 hoặc d9 và các đảo thế của nó.

Kết Nữa thường dùng để *ngắt hơi chốc lát ở giữa câu hoặc giữa Đoạn* hoặc để *kết câu nhạc thứ nhất* và ý nhạc đang còn tiếp diễn. (T -D).

Ngoài phương thức T -D hoặc S -D còn dùng được các phương thức : K6/4 -D, SII -D.

Sơ đồ tổng hợp :



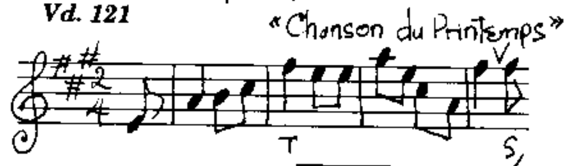


Kết nữa còn dùng dưới dạng phương thức T -S (tức là kết ở bậc IV).

Vd. 120



Vd. 121



Vd. 122

"Tổ quốc tôi trên mười năm đã lớn" Hồng Đăng



Vd. 123

"Làng tôi" Văn Cao

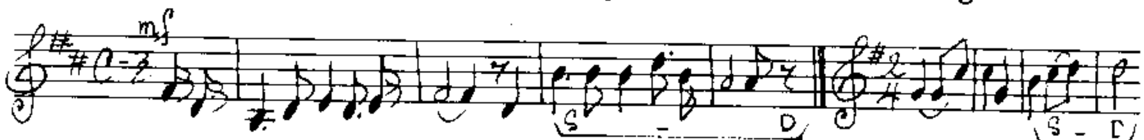


Vd. 124

"Khúc hát ban mai" Vân Đông

Vd. 125

"Bài ca nữ anh hùng" Lê Lôi

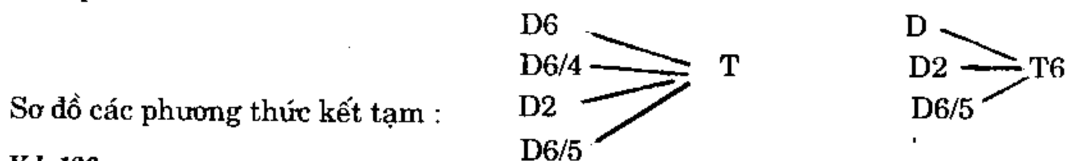


Không nên dùng hai phương thức này để kết Đoạn vì công năng không ổn định *của chúng chưa được giải* mà cuối đoạn thì ý nhạc đã trọn.

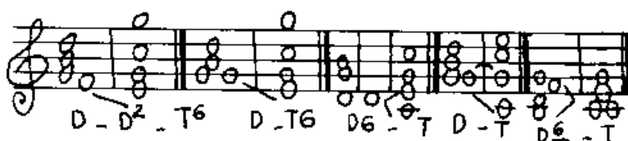
Lợi dụng kết Nữa để chuyển sang điệu bậc V hoặc bật IV của điệu chính là một thủ pháp đắc dụng.

83. *Kết tạm* tiến hành từ Át sang Chủ, nhưng một trong hai hợp âm ấy phải ở thế đảo : D6 - T hoặc D - T6, hoặc D7 và các đảo thế của nó sang T, hoặc D 6/4 -T.

Nếu không ở thế đảo thì hợp âm T không có vị trí cao âm. Lúc bấy giờ âm 5 hoặc âm 3 của T phải nằm ở bè nóc.



Vd. 126



Vd. 127 J. s. Bach



Vd. 128 E. Durana



Phương thức này thì dùng để *chấm ngắt phân câu hoặc kết ở chỗ nét nhạc quay trở lại, vì ý nhạc đang còn tiếp diễn.*

Vd. 129

"Đi tới những chân trời" Xuân Giao



Khi dùng nó để *kết phân câu coi như thay thế cho kết nửa :*

Vd. 130 "Qua sông" Phạm Minh Tuấn



Vd. 131 E. Durana



Sở dĩ dùng được như thế, vì ở thanh nhạc, kết tạm thường gây cảm giác nghi vấn, chiêm ngưỡng hoặc mang tính cách huyền bí mơ mộng. Các tác phẩm khí nhạc cũng thường dùng phương thức này.

84. *Kết Lửng*. Hơi nhạc nghe tưởng chừng như kết thúc sau hợp âm D song bất ngờ tiến sang các bậc TSVI, SII, DTIII, *gợi một cảm giác chơi vơi, một ý nhạc còn tiếp tục.* Phương thức năng dùng là D -TSVI hoặc D7 -TSVI.

Vd. 132

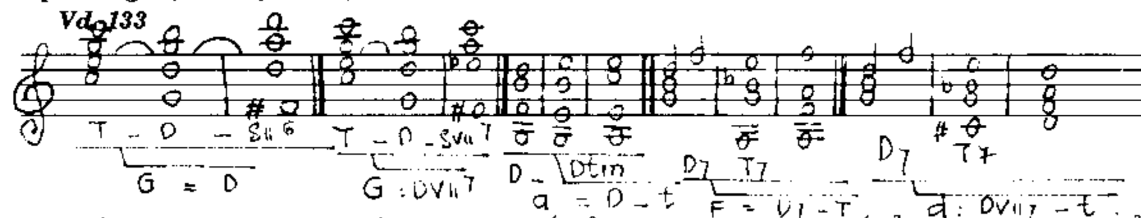


Có thể dùng cả cách tiến hành :



85. *Kết Lánh*. Gọi là kết song ít gợi một sự kết thúc nào, vì nó thường tiến hành *từ hợp âm D sang các hợp âm của các điệu tính khác.* Do đó, kết *lánh ít dùng* hoặc chỉ dùng làm phương tiện chuyển điệu.

Vd. 133



86. *Kết Chân Phương và kết Hoa Mỹ*. Tất cả các phương thức kết ổn định và không ổn định kể trên đều có thể tiến hành theo lối Chân Phương và Hoa Mỹ.

Kết chân phương khi giai điệu *đi trực tiếp* từ D sang T hay sang TSVI cả ở thế gốc hoặc thế đảo, hoặc tiến hành ngược lại từ T sang D.

Vd. 134



Kết hoa mỹ khi giai điệu *không tiến hành trực tiếp vào kết mà giữa D sang T còn quá độ nhiều âm khác nhau nữa.*

Vd. 135



Tóm tắt về kết

Có nhiều hình thức kết phong phú và đa dạng do các thủ pháp xử lý không giống nhau của nhiều tác giả trong sáng tạo. Chỉ cần lưu ý *là tiến hành kết giai điệu hay kết hoà thanh* trong khi ý nhạc đã kết thúc hay chưa, đang tiếp tục hoặc bỏ lửng lơ. Điều này không có gì phức tạp cũng không thể nhầm lẫn.

Cần phân biệt kết bổ sung - tức là kết mở rộng - với các câu cấu tạo có những số nhịp không bằng nhau, cũng như hợp âm kết của câu này *không có quan hệ Công Năng* với hợp âm mở đầu của câu khác.

L -KẾT Ở GIAI ĐIỆU NGŨ CUNG

ĐIỂM KHÁC BIỆT GIỮA GIAI ĐIỆU 7 CUNG VÀ GIAI ĐIỆU 5 CUNG

Trước khi thực hiện các phương thức kết ở giai điệu 5 cung, cần rà soát lại và nắm vững về *sức hút qua lại lẫn nhau giữa các bậc trong một thang âm* gọi là Công Năng.

87. Công năng là gì ? Hãy nói về các bậc của thang 7 âm. Mỗi bậc của thang âm đều có Một Chức Năng, Một Nhiệm Vụ do vị trí của bậc ấy, do sức hút mạnh yếu qua lại lẫn nhau của bậc ấy với các bậc khác gọi là công năng.

Công năng âm nhạc Cổ điển phương Tây không hoàn toàn giống công năng âm nhạc Việt Nam. Ngoài những điểm chung nhất, sự khác biệt cơ bản là *do mỗi dân tộc trong quá trình hoạt động âm nhạc của mình đã hình thành* ***một thói quen tai nghe, một khiếu thẩm âm và sự phát triển ca nhạc có những đặc trưng của dân tộc mình.***

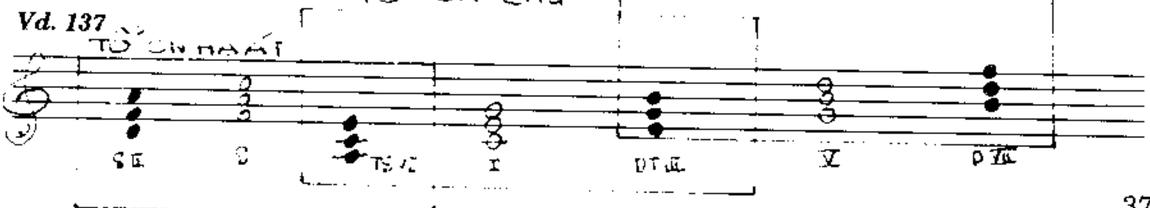
Trước hết nên nhìn vào tổ chức hoạt động công năng âm nhạc cổ điển phương Tây rồi đối chiếu với thang âm 5 cung của ta xem chúng khác nhau những gì ?

Trên quá trình hoạt động và phát triển của giai điệu và *cũng là hoạt động của hòa âm,* các bậc đều di động đi về, ngưng nghỉ, tiếp tục và cuối cùng hầu hết đều kết thúc thoả mãn ở bậc Chủ Âm theo quy luật hút của bậc này. Và đó cũng là khái niệm về công năng.

Vd. 136



Vd. 137



Thử đối chiếu điệu ***cung*** 5 âm được coi như tương đương với điệu "C" thang 7 âm :

Vd. 138

Rồi đối chiếu tiếp điệu Vũ thang âm được coi như tương đương với điệu "a" thang 7 âm.

Vd. 139

Vd. 140

Các điệu ***Cung, Thương, Giốc, Trủy*** và ***Vũ*** là 5 điệu thang 5 âm đều xây dựng trên hệ thống các âm Tự Nhiên (xem lại mục Thang âm - Điệu thức 5 âm).

Điểm khác biệt dễ nhận thấy giữa thang 7 âm và thang 5 âm là sự *khuyết vắng các bậc thuộc công năng S và D, phải lưu ý là không có âm Dẫn.* Đó là những bậc có khả năng tạo nên những *âm hưởng nghịch, những sắc thái kịch tính* gây căng thẳng tâm sinh lý người nghe. Do thiếu âm dẫn, nên việc *đòi hỏi gọi là giải thích , giải sự không ổn định thiếu tính khẩn trương.*

Và cũng vì thiếu vắng các bậc và các âm ấy nên giai điệu 5 cung tiến hành đến âm Kết tương đối nhẹ nhàng, thoải mái và phóng khoáng.

Một điểm cần lưu ý nữa là các *phương thức kết ở giai điệu 5 cung không nhất thiết đòi hỏi phải bị hút về âm chủ* (bậc I) *mà có thể tiến đến kết ở bất cứ một bậc nào.*

Điều phóng khoáng này tạo mọi thuận lợi giao lưu qua lại hoặc đan xen các điệu thức rất phong phú và thú vị, đồng thời cũng dễ gây mất phương hướng công năng cho những cây bút yếu bản lĩnh thủ pháp.

PHẦN HAI

KHÚC THÚC CA KHÚC

I. THẾ NÀO LÀ MỘT CA KHÚC ?

88. *Khái niệm* : Một bài hát, một ca khúc là một trong những loại tác phẩm thuộc phạm trù của nghệ thuật âm thanh. Nó gồm HAI nhân tố chủ yếu : *Âm nhạc và lời ca,* và MỘT nhân tố quan trọng *: Hòa âm.*

Nói *hai nhân tố chủ yếu* vì trong một bài hát, một ca khúc, lời ca và âm nhạc *cùng đồng thời có tính chất quyết định tương đương.* Lời ca *biểu hiện cụ thể nội dung,* âm nhạc *vừa biểu hiện cả nội dung lẫn hình thức.* Bài hát là một tổng hợp của hai nhân tố ấy. Nhưng khi nói đến âm nhạc của một bài ca, người ta thường nghĩ đến hình thức của nó.

89. *Nội dung* : Nội dung của bài hát rất rộng lớn, nó bao quát đủ các mặt đề tài *được biểu hiện cụ thể qua lời ca.* Có những bài hát hình thành từ các bài thơ với nhiều thể thơ khác nhau do các thi sĩ đã viết sẵn. Cũng có nhiều ca khúc, sau khi có nhạc điệu mới phổ lời ca. Dù sáng tác với phương pháp nào, bao giờ *nội dung cũng quyết định hình thức.* Và từ hình thức dẫn đến sự *hình thành khúc thức* của nhiều thể loại.

Tùy theo quy mô cấu trúc của thơ mà ca khúc có thể là :

Ca khúc quần chúng.

Ca khúc nghệ thuật.

Ca khúc hợp xướng - Hợp ca - Đồng ca.

Hợp xướng một hoặc nhiều chương.

Liên khúc hoặc tổ khúc.

Luân khúc.

Thanh xướng kịch...

Có những ca khúc chỉ thể hiện chủ yếu ở một giai điệu :

Vd. 141

"Giải phóng Điện Biên" Đỗ Nhuận



Giải phóng Điện Biên bộ đội ta tiến quân trở về. Giữa mùa này hoa nở miền Tây Bắc thực tưng bừng vui.

Vd. 142

"Đàn Trưng" Huy Cận - Nguyễn Viên



Anh bắc qua năm tháng chiếc cầu phao âm thanh. Đời hai đầu mưa nắng. Đàn mắc võng tâm tình

Có ca khúc có phần đệm phụ hoạ :

Vd. 143

"Tiên quân ca" Văn Cao



Bài hát đến với người nghe bằng nhiều tuyến khác nhau. Có thể người này bị cuốn hút vì giai điệu, người kia bị chinh phục vì lời ca, người khác bị lôi cuốn vì màu sắc phong phú của toàn bộ ca khúc...song cuối cùng, chẳng thể nào lại không tìm hiểu đến nội dung.

Vì thế, có ca khúc cấu tạo nhiều bè trên cơ sở hoà âm :

Vd. 144

"Dưới ánh sao vàng" Vân Đông



Có ca khúc cấu tạo nhiều bè mang *tính độc lập trên cơ sở phức điệu :*

Vd. 145

Mưa ! Mưa ! trên đường phố Dân ca Nga



90. *Hình thức :* Mới nhìn qua tưởng như nhạc điệu chỉ là hình thức. Nhận thức ấy chỉ đúng một phần. Vì âm nhạc là hình thức - và trên cấu trúc đó chia ra nhiều thể loại của ca khúc -*nhưng đồng thời cũng là nội dung.* Âm nhạc vốn đã là một ngôn ngữ, vì tất cả mọi người, dù khác tiếng nói, vẫn nghe và hiểu được.

Đó là đường nét của giai điệu do âm hình chủ đạo giữ vai trò chủ yếu và không một ca khúc nào lại thiếu được. Và khi nói đến âm nhạc, ngoài phần giai điệu và tiết tấu, đừng quên nghĩ đến phần đệm là hoà âm và phối khí. Lại cũng cần nhớ đến diễn xuất - là khâu cuối cùng - đã đóng một vai trò rất quan trọng. Đó là khâu hoàn chỉnh tác phẩm, là khâu tái tạo của âm nhạc. Không có diễn xuất - tuy diễn xuất không dự trực tiếp vào cấu trúc khúc thức tác phẩm - bài hát, bản nhạc, dù hiện diện trên giấy, cũng chỉ là tác phẩm không hoạt động, tác phẩm không sức sống.

91. *Quan hệ nội dung với hình thức và nguyên tắc hỗ trợ :*

Sự gắn bó chặt chẽ, hữu cơ giữa lời ca và nhạc điệu - nội dung và hình thức -trong một bài hát là *một thể thống nhất và hoàn chỉnh.* Một ca khúc, dù nhạc điệu đẹp đẽ và ngọt ngào đến đâu mà sóng đôi với một lời ca gượng ép, kém chất thơ, thiếu hình tượng văn học lại bao biện ôm đồm, cũng như một nội dung có lời thơ tuyệt tác và chứa đựng trong một hình thức âm nhạc lủng củng, thiếu hài hoà, kém sức thuyết phục đều chỉ có thể là một ca khúc chưa thành công.

Lời và nhạc đều có nhiệm vụ và tác dụng tương hỗ lẫn nhau nhằm đưa đến cho người nghe những đề tài muôn vẻ của xã hội, của cuộc sống và những sinh hoạt muôn màu của tình cảm con người mà nội dung đề cập tới.

Sự hỗ trợ qua lại giữa lời ca và âm nhạc dựa trên *nguyên tắc tôn trọng và không lấn át nhau* giữa hai nhận tố ấy là phương pháp sáng tác ca khúc cần luôn luôn giữ vững để đạt tới những bài hát có nội dung và nghệ thuật hoàn chỉnh, phong cách đậm đà tính dân tộc mà vẫn không mờ nhạc tính hiện đại, xứng đáng là sản phẩm của tư duy trí tuệ, có sức thuyết phục mạnh mẽ và sức sống lâu bền.

92. *Khúc thức là gì ?* Những tác phẩm âm nhạc nói chung đều xây dựng trên những quy ước mang tính nguyên tắc luật lệ được *đúc kết từ thực tiễn các hình thức sáng tạo* xưa nay qua quá trình phát triển của lịch sử nghệ thuật âm thanh gọi là khúc thức. Khúc thức của các tác phẩm thanh nhạc, của ca khúc cũng nằm trong sự đúc kết chung ấy.

Người sáng tác - cho khí nhạc cũng như thanh nhạc - cần có một *giác quan rõ rệt về khúc thức.* Trong giác quan khúc thức ấy bao giờ bao gồm cả vấn đề công năng - *công năng vật lý âm học* và *công năng thói quen thẩm âm dân tộc.*

Sáng tác lúc nào cũng lấy *cảm xúc làm chủ đạo*, không nên bận tâm về các quy luật trong khi đang viết. Ngay cả vấn đề miêu tả hình ảnh cũng vậy. Khi sáng tạo, tâm hồn người viết tập trung vào nội dung, ít khi nghĩ đến hình ảnh. Thế nhưng sau đấy, hình ảnh sẽ đến một cách tự nhiên, tốt đẹp hơn.

Vì vậy, rất thực tế mà nói rằng : "không học về nguyên tắc sáng tác cũng như có học mà vận dụng máy móc, vì mọi ký luận đều đúc kết từ thực tiễn sáng tác."

II. NỐT CƠ BẢN -ĐỘNG CƠ - TIẾT NHẠC :

93. Âm nhạc là ngôn ngữ nghệ thuật âm thanh nẩy sinh từ đặc trưng tiếng nói của từng dân tộc, đồng thời cũng hoạt động trong quy luật chung của khúc thức có tính quốc tế. Do đó, nên đặt vấn đề tiến hành song song nghiên cứu, học tập khúc thức cổ điển, quốc tế với khúc thức Việt Nam, hoặc ngược lại.

94. *Đối chiếu cấu trúc thi ca và âm nhạc.* Một câu thơ, câu văn hay câu nhạc, cũng như một đoạn thơ, đoạn văn hay đoạn nhạc đều có những quy luật tổ chức kết cấu nhất định và thích hợp, từ những nhân tố nhỏ liên kết lại mà thành.

Đó là những *chữ cái* A, B, C, ... của *tiếng nói*, của *chữ viết.*

Âm nhạc cũng có những chữ cái riêng của nó.

95. *Nốt cơ bản : chữ cái của âm nhạc.*

Đó là các *âm cơ bản* gọi đơn giản là *nốt nhac*. Chúng *khác nhau về hình thể* dùng để chỉ *độ dài* và khác nhau về *vị trí* trên dòng khuông nhạc để chỉ độ cao.

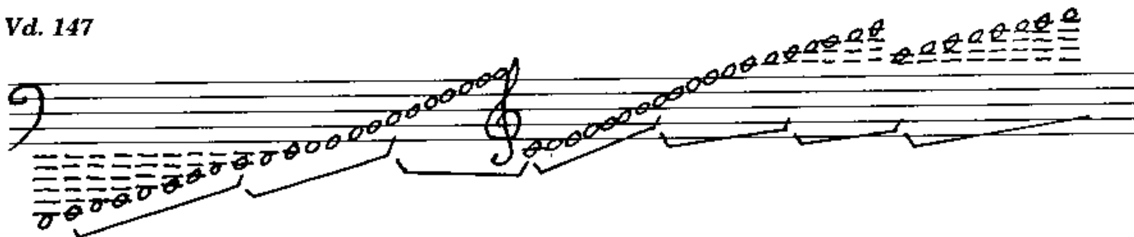
Có bảy nốt cơ bản tự nhiên :

Vd. 146



Và từng ấy nốt, lại được lặp lại theo thứ tự đã có ở quãng TÁM đứng trên hoặc dưới, cứ thế mà kéo dài ra, và cuối cùng hình thành một chuỗi âm cho các loại nhạc cụ và các loại giọng hát, từ trầm nhất đến cao nhất.

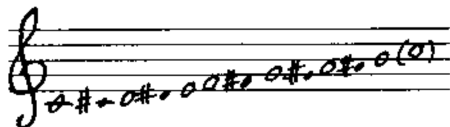
Vd. 147



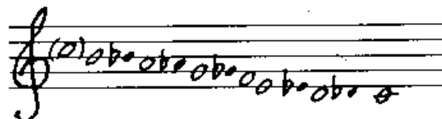
Với các âm cơ bản ấy, được biến hoá và pha màu thêm - nhờ các dấu thăng và các dấu giáng - con người đã sáng tạo ra muôn vàn bản nhạc, bài ca tuyệt vời vượt lên trên cả âm nhạc của cảnh sắc thiên nhiên.

Cho đến nay, có những tác phẩm viết với *12 âm*, tức là bao gồm *tất cả các biến âm* của 7 âm cơ bản nói trên.

Vd. 148a



Vd. 148b

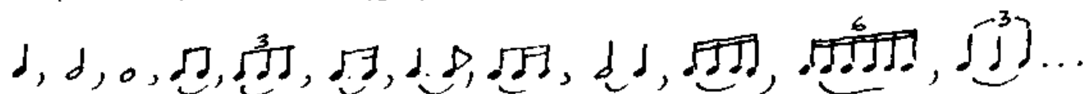


96 Động cơ - Trong văn học, mỗi chữ cái có thể là một *tiếng* hay một *từ* như : Ô, A, Ê... hoặc nhiều chữ cái hợp thành như : T - Ô = TỐ

Q - UỐC = QUỐC

Tiếng hay từ trong âm nhạc gọi là *động cơ.*

Động cơ là *đơn vị nhỏ nhất* song nó có tính cách rất rõ rệt của ý nhạc. Động cơ có thể là *một âm* hoặc *nhiều âm hợp lại :*



Có động cơ chỉ là một nốt có trường độ lớn.

Vd. 149

Nếu động cơ được *nhắc lại và có biến hoá,* nó có thể trở thành *nòng cốt cho chủ đề.*

Vd. 150

Độ dài của một động cơ *nhỏ nhất cũng phải tương đương một phách* tùy thuộc phân số chỉ định.

Vd. 151

97 *Tiết nhạc - Cấu tạo tiết nhạc.*

Nhiều động cơ họp lại thành tiết nhạc. Tiết nhạc là *nhân tố cơ sở* của câu nhạc, nó dựa trên một *tiết tấu cơ bản nhất định*. Mỗi tiết nhạc ít nhất phải có *hai phách trở lên.*

Vd. 152 "Bắc kim thang" Dân ca VN

Vd. 153

Vd. 154 Văn Cao

Tiết nhạc có thể hình thành trong một nhịp, trong hai nhịp, trong ba nhịp hoặc trong 4 nhịp :

Vd. 155 Hoàng Vân

Vd. 156 Vân Đông

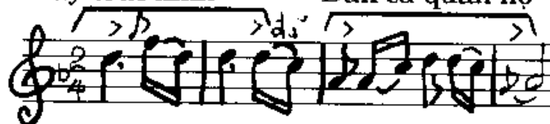
Vd. 157

Vd. 158 Lưu Hữu Phước

98. *Quan hệ mạnh yếu - Tiết mạnh* - Tiết mạnh là tiết có dấu nhấn *tự nhiên ở động cơ đầu* của tiết (không kể các âm lấy đà) và dấu nhắc cuối tiết là một âm có *độ ngân dài.*

Vd. 159

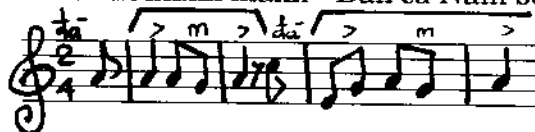
"Cây trúc xinh" Dân ca quan họ



Cây trúc xinh tang tình là cây trúc mọc

Vd. 160

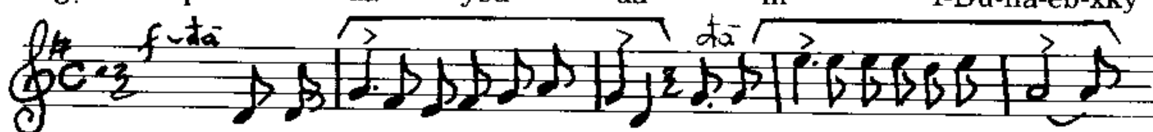
"Con chim manh manh" Dân ca Nam bộ



Con chim manh manh, nó đâu cây chanh

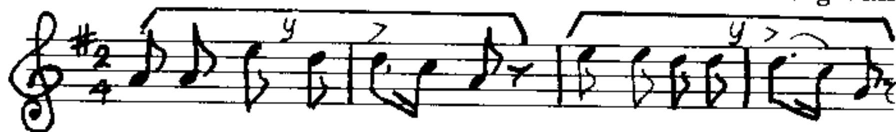
Vd. 161

"Ngợi ca tổ quốc" đà yếu đà m I-Du-na-eb-xky



99. *Tiết yếu* là tiết có dấu nhấn ở động cơ *trước động cơ cuối cùng* của tiết - gọi là động cơ câm - vì âm cuối cùng ấy có *xu hướng biểu diễn nhẹ và không kéo dài.*

Vd. 162 "Hò kéo pháo" Hoàng Vân



100. *Quan hệ cao thấp* - Tiết mạnh và tiết yếu hình thành do quan hệ mạnh yếu. Nó là *cơ sở tiết tấu của tiết nhạc.*

Ngoài quan hệ mạnh yếu, các âm không cùng cao độ trong tiết nhạc hình thành quan hệ cao thấp.

Vd. 163

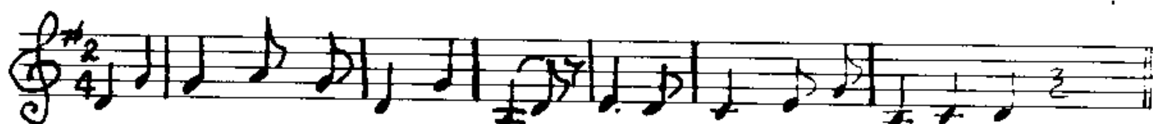
"Ca mừng đời ta tươi đẹp" La Thăng



101. *Vai trò và chức năng tiết nhạc.* Có quan hệ mạnh yếu và cao thấp *mới có đường nét giai điệu.* Nếu trong tiết nhạc, mỗi từ phổ ứng vào một nốt, nét nhạc sẽ có hiệu quả *mộc mạc, chân phương, đơn thuần,* nếu phổ ứng vào nhiều âm, hoặc một chùm âm có vòng luyến, nét nhạc sẽ có tính chất *duyên dáng, trôi chảy, mượt mà.*

Vd. 164

Nhịp đi "Hành quân xa" Đỗ Nhuận



Hành quân xa dẫu mà gian khó. Vai vác nặng ta đá đổ mồ hôi

Vd. 165 "Xa khơi" Nguyễn Tài Tuệ



lướt sóng chiều đôi bờ tung tăng, con chuồn còn bay nơi nơi, con giang chiều gọi bạn đường khơi

Nhiều tiết nhạc sẽ hợp thành *câu nhạc,* nhiều câu nhạc sẽ hợp thành *đoạn nhạc.* (sẽ giới thiệu ở các mục).

III GIAI ĐIỆU

102. Khái niệm : Đề cập đến âm nhạc là phải nói đến giai điệu, dù rằng hoạt động độc lập và riêng rẽ; tiết tấu cũng có thể coi là âm nhạc. Song, nếu hiểu theo nghĩa đúng đắn và nghĩa nghệ thuật thì âm nhạc có khả năng không cần thông qua một phương tiện phiên dịch nào cũng có thể trực tiếp đi thẳng vào mọi tiềm thức sâu kín của mọi tâm hồn. Mọi người dù nói nhiều thứ tiếng nói khác nhau vẫn tiếp thụ và thông hiểu được nó với những rung động hứng thú, yêu thích, say mê.

Phải là giai điệu - vì trong giai điệu vốn đã có tiết tấu - mới làm được đầy đủ chức năng của ngôn ngữ này. Phải là giai điệu mới biểu hiện được súc tích, trọn vẹn mọi rung động, cảm xúc của tiếng nói tâm hồn. Không còn phải nghi ngờ gì cả – *giai điệu chính là cốt lõi của âm nhạc*. Thiếu giai điệu, không thể là một tác phẩm âm nhạc hay và đẹp, không thể là một tuyệt tác.

103. Giai điệu là gì? Giai điệu là một tổ chức âm thanh có qui luật nội tại, gồm *hai nhân tố chủ yếu và một nhân tố quan trọng :*

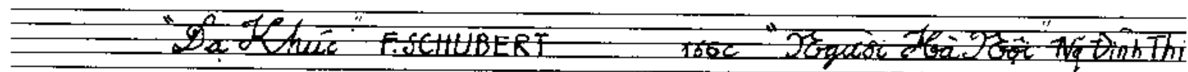
1. *Âm điệu* hay nhạc điệu là tổ chức về *quan hệ độ cao* giữa các nốt cơ bản với *tuyến phát triển* của chúng. Trong âm hưởng của âm điệu, có thể nhận thức được cả điệu thức và điệu tính. Âm điệu là *hình dung.*

Vd. 166a

Andantino — Người ơi ! Người ở đừng về ! — Quan họ

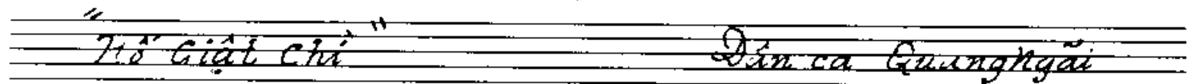


Vd. 166b



2. *Tiết tấu* là tổ chức về *quan hệ độ dài* của các nốt cơ bản phối hợp với độ dài của các dấu lặng, tiết tấu là *hành động.*

Vd. 167



3. *Hoà âm* là nhân tố thứ yếu vì phần lớn nó hoạt động ở phần đệm. Nhưng trong bản thân giai điệu đã có chứa đựng hoà âm - mặc dù nó không hiện diện.

Hoà âm là nhân tố quan trọng, vì nó *dự phần vào mạch lạc cấu trúc của giai điệu*, làm phong phú thêm sức biểu hiện, như màu sắc đem lại sự hài hòa và đa dạng cho một bức tranh.

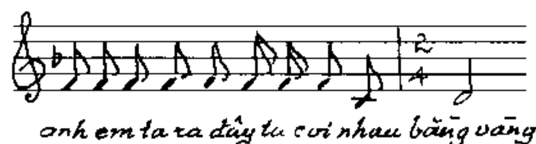
Âm điệu, tiết tấu và hòa âm cần thiết cho giai điệu giống như đường nét, hình vẽ và màu sắc cần thiết cho một bức tranh.

Động cơ và tiết là những yếu tố cần thiết trong tổ chức hình thành âm điệu và tiết tấu để dẫn dần đến những cấu tạo giai điệu có nhiều quy mô khác nhau : khi nói giai điệu nên nhận thức theo ý nghĩa bao hàm cả thanh nhạc lẫn khí nhạc. Thông thường người ta vẫn nói : giai điệu một bài hát, giai điệu một khúc tự sự hoặc giai điệu cho violon, cho sáo, cho kèn cor... chẳng hạn, tức là có ý nói bản nhạc độc tấu cho Violon, cho sáo, cho kèn cor.

Sử dụng một âm không thể thành giai điệu. Nếu có ý đồ cũng rất hiếm, dù nó mượn đến sự hỗ trợ của hòa âm. Nét nhạc sau đây rất hiếm gặp, nhất là trong ca khúc Việt Nam : (vì có nhiều thanh).

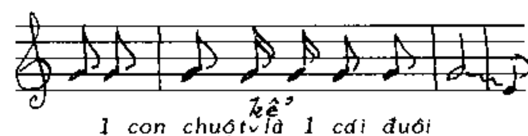
Vd. 168

Tự do Hề mồi Chèo cổ



Vd. 169

Nhanh Lê Yên



Sử dụng 2, 3 hay 4 âm có thể cấu tạo giai điệu của những mẫu hát nhỏ mà trong kho tàng dân ca thô sơ thường hay gặp.

Vd. 170

Các nốt được dùng Đc. Thái



Vd. 171



Vd. 172

Nhanh Dưới ánh trăng



Vd. 173



– Sử dụng 5,6 âm coi như đã có đủ phương tiện để cấu tạo nhiều giai điệu đẹp có nhiều màu sắc. Nhiều nhạc sĩ Đông - Tây đã có những tác phẩm trên cơ sở chừng ấy âm .

– Ở các giai điệu của kèn đồng thường gặp những cấu tạo có số nốt tương đương và thường là thành phần một *hợp âm.*

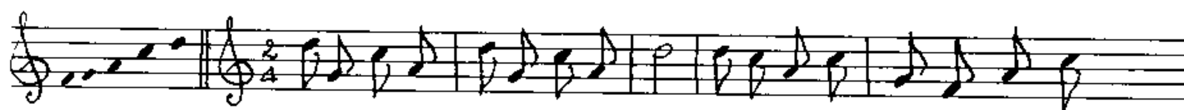
Vd. 174 Đc. Pháp

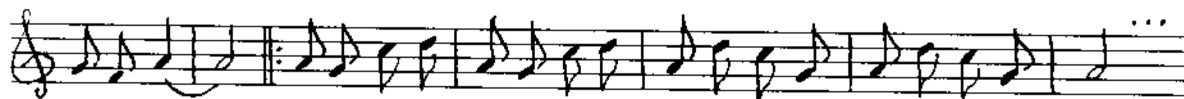


Vd. 175 Đc. Thụy Điển



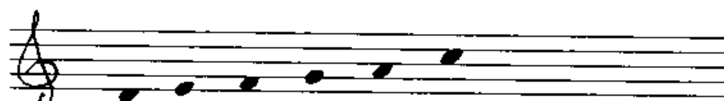
Vd. 176 Tiếng sáo XA LÁ Đc. Mèo





Vd. 177

Thang 7 âm bỏ bậc *VI* Xe chỉ luồn kim Quan họ



(đã có ở trước)

– *Sử dụng 7, 8 âm và nhiều âm hơn* là nguồn nguyên liệu dồi dào để có đủ điều kiện cấu tạo nhiều giai điệu với nhiều tầm cỡ quy mô khác nhau, thể hiện những đề tài rộng lớn, phức tạp.

104. Giai điệu và tiết tấu : Hợp với quy luật nặng nhẹ, mạnh yếu tự nhiên của âm thanh và được thông dụng :

– Thường thường phách *đầu nhịp là phách mạnh.*

– Trong tiết tấu có nhiều độ dài khác nhau thì âm nào có *trường độ tương đối hơn là phách mạnh hoặc tương đối mạnh,* còn các âm ngắn là phách yếu.

– Nếu phân bổ nốt ngắn đứng ở đầu nhịp thì tiết tấu sẽ có *cảm giác bất thường.*

– Tiết tấu bất thường bao gồm cả các loại nhịp nghịch và nhịp đảo.

Vd. 178a



Nếu không có phần đệm mà chỉ nghe giai điệu, có thể sẽ ghi âm khác đi. Lúc bấy giờ các phách mạnh, nhẹ sẽ hoàn toàn trái ngược.

Vd. 178b



Một khi tiết tấu đã hợp với tự nhiên, dù thỉnh thoảng có thay đổi thì chính đó là do yêu cầu của sự thể hiện, người nghe cũng dễ tiếp thu, không có gì là đảo lộn, nhất là sau đó tiết tấu cũ lại được tái hiện.

Ở Thanh nhạc, do có sự viện trợ của lời ca, phần lớn là vần điệu và tiết tấu của ngôn ngữ, âm nhạc không thể cho phép quá tự do mở bung ra tuỳ tiện được.

105. Giai điệu và hoà âm : Khi nói giai điệu là đã có nói đến hòa âm, vì hòa âm ở ngay trong giai điệu, hòa âm có viết ra hoặc hình dung nó vang lên trong tưởng tượng. Có thể nào tách rời cách ngắt hơi, ngừng nghỉ hay kết thúc một giai điệu mà không nghĩ đến sự liên quan của chúng với hòa âm ?

Giai điệu và hòa âm - dù chỉ trong tưởng tượng - trong một ca khúc như hình với bóng. *Chúng cùng hình thành, cùng phát triển và cùng kết thúc.* Chúng hỗ trợ lẫn nhau để đạt đến một một sự khúc chiết, mạch lạc rõ ràng trong khúc thức, để tạo nên một tổ chức âm thanh có hiệu quả tốt và mạnh về thông tin và truyền đạt mọi tư duy và tình cảm.

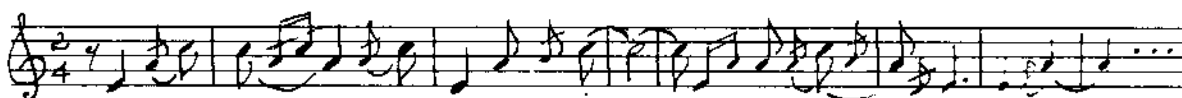
Một giai điệu đẹp, có cấu trúc rành mạch đòi hỏi một hòa âm tương ứng và ngược lại. Do đó, yêu cầu nên học hỏi thêm hoà âm - chỉ cần hòa âm cơ bản - là một yêu cầu cần thiết và chính đáng. Kiến thức tối thiểu này rất cần vì cuối cùng giai điệu viết ra sẽ đẹp và hay hơn do các cách chấm câu, chấm kết, do giai điệu chuyển được từ giọng này sang giọng khác để có nhiều màu sắc và cũng từ đó sức biểu hiện được nhân thêm lên.

IV. CÁCH BẮT ĐẦU CÂU NHẠC
(về phương diện điệu tính và điệu thức)

106. Theo nguyên tắc phổ biến, một bài hát, một bản nhạc bao giờ cũng nên bắt đầu bằng những nốt của giọng điệu chính. Những nốt ấy có thể là thành phần của thang âm chính hoặc là những âm thành phần của các hợp âm chính T, D hay S.

Vd. 179

Tương đối tự do — Ví phường củi — Dân ca VN



Vd. 180 Rêverie Schumarn

Vd. 181 thêm vì nhân dân quên mình

Sau khi khẳng định giọng điệu nét nhạc đã rõ ràng, với một độ dài khuôn thước có thể chấp nhận, lúc bấy giờ mới tính đến chuyển giọng hay không.

Song, cũng có lúc, ngay trong những nhịp đầu tiên của câu thứ nhất đã *xuất hiện* một giọng mới với *phương thức coi như chuyển tạm*, chỉ cần thận trọng lưu ý là giọng mới sẽ không phá và làm loãng âm hưởng của giọng chính.

Vd. 182

Hợp xướng trẻ con Trong nhạc kịch CarmenG.Bizet

GIỌNG CHÍNH (d) F a QUAY LẠI (d)

Tuy thế, nhìn chung những kiểu bắt đầu với giọng mới ngoài giọng chính ít gặp ở thanh nhạc mà thường gặp ở khí nhạc.

V. CÂU NHẠC - QUY LUẬT TỔ CHỨC CẤU TRÚC CÂU NHẠC

107. Khái niệm : Tác phẩm âm nhạc là một kiến trúc nghệ thuật có tính hoàn chỉnh, trong đó có *nhiều nhân tố lớn, nhỏ khác nhau song có quan hệ mật thiết với nhau* tạo nên.

Từ động cơ đơn vị nhỏ nhất - được tập hợp lại để thành tiết nhạc, coi như *bước thứ nhất*, thì *câu nhạc* là *quá trình thứ hai* trong cấu trúc tác phẩm âm nhạc. Về phương diện biểu hiện nội dung, diễn đạt ý tính, câu nhạc *đã có tính cách tương đối hoàn chỉnh và độc lập* hơn tiết nhạc. Nhờ kỹ thuật sử dụng âm hình chủ đạo, câu nhạc đã gây được tương *đối ấn tượng sâu sắc, tô đậm và củng cố được chủ đề, nhấn mạnh được nội dung lời ca*, giúp người nghe *dễ nhớ và dễ hiểu.*

108. Tổ chức cấu trúc : Một câu nhạc gồm ít nhất *từ hai tiết trở lên*, không kể các âm lấy đà.

Mỗi câu nhạc cấu tạo có *nhiều phân câu;*

Mỗi phân câu thường ngắt hơi ở kết ổn định và không ổn định. Cần lưu ý là phân câu thông thường chỉ kết cấu trên dạng một hợp âm rải ra bằng nhiều cách mà thôi.

Mang tính cách phổ biến, câu nhạc thường gồm *chẵn bốn nhịp*, với nhịp độ trung bình (tương đương với Moderato = 84-88) không kể các mở rộng đầu, giữa hay cuối câu (mở đầu, giang tấu - âm vang nhắc lại để đón giọng, mỗi giọng - lưu không, mở đuôi).

Vd. 183

Nhanh Hái rau Dân ca Thái

♩ = 112

Chiều về lúc xuống nương. Nhanh tay hái rau mùng

Vd. 185

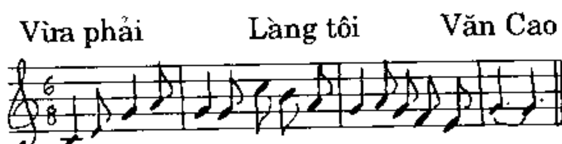
Duyên dáng Cò lả Dân ca

Con cò cò bay lả ơ lả lả bay la

Vd. 184



Vd. 186



Nếu viết với nhịp độ hơi nhanh và nhanh hơn, câu nhạc sẽ có Tám hoặc Mười hai, Mười sáu nhịp... Phần lớn những câu có nhiều nhịp đều chỉ thường dùng trong khí nhạc.

109. Luật cân phương : Sơ bộ tìm tòi, nghiên cứu và học tập quá trình hình thành ca khúc Việt Nam - các khúc thức của ta đã có cho đến nay - cả truyền thống và dân gian đều nằm và hoạt động chung trong quy luật của khúc thức cổ điển và quốc tế, *tuy nhiên vẫn có những đặc tính và đặc trưng* của nó.

Nói về luật cân phương, chỉ cần hiểu giản đơn và cụ thể :

Đó là sự *cân đối của các phân câu* trong cấu trúc câu nhạc.

Luật cân phương được coi là *tốt* khi nào các phân câu được tổ chức với tỷ lệ *cân xứng và hài hòa.*

Luật cân phương coi như không chặt chẽ khi các phân câu không được tổ chức cân xứng, các kết không đặt đúng c... ước lệ, kém rõ ràng làm cho câu nhạc tưởng như lệch.

Để thêm vẻ sinh động và để ... cân phương không bị quá cứng nhắc, các tiết nhạc trong câu nên khác nhau về hình thái (sử dụng nhắc lại, mô tiến, mô phỏng ...) hoặc sử dụng có tính nam, tính nữ. (Tiết mạnh, tiết yếu).

Vd. 187



Luật cân phương có hai thể chính :

– *Thể nghiêm* : các câu cần có số nhịp bằng nhau và đối tỷ về âm hình.

– *Thể tự do* : các câu chỉ cần bằng nhau về số nhịp, không yêu cầu có đối tỷ, hoặc quá trình dẫn đến kết được phép có một số nhịp tự do.

110. Luật đối đáp vận dụng tương tự như xướng và hoạ ở thi ca

Câu I là câu đặt vấn đề (xướng), là ý nhạc thứ nhất.

Câu II là câu đáp lại (hoạ) là nhạc tiếp tục ý thứ nhất và phát triển một cách lô-gích, để đi đến kết thúc trọn vẹn luồng tư duy. (giới thiệu chi tiết ở mục đoạn nhạc).

111. Luật đối tỷ yêu cầu các câu có số nhịp bằng nhau nhưng phải đối chọi nhau bằng âm hình.

Tóm lại, luật đối đáp và luật đối tỷ đều nằm trong phạm trù của luật cân phương. Các câu nhạc viết theo luật cân phương gọi là *câu chính quy.* Các câu viết không vuông vắn, có số nhịp không đồng đều, coi như *câu không chính quy.*

Nhận định ấy cho đến nay, các nhà nghiên cứu và sư phạm âm nhạc *vẫn chưa hẳn hoàn toàn nhất trí,* vì trong sáng tạo nghệ thuật, một *lĩnh vực cần có nguyên tắc mà lại cũng cần co dãn, linh hoạt,* nhất là khi nó đi vào phạm trù tư duy, trí tuệ và tình cảm.

112. Hình thức cân đối : Là dạng biểu hiện dưới thể chính quy với những phân câu, những câu được *cấu trúc trong tương quan cân đối giữa tỷ lệ quy mô về hình dạng và kích thước,* có các *kết* xuất hiện rất *rõ ràng* ở giữa các phân câu và các câu. Loại cấu trúc này được dùng nhiều và rộng rãi vì nó *dễ nhớ.*



113. Hình thức không cân đối : Biểu hiện dưới dạng không chính quy. Nó *không có tỷ lệ cân bằng trong cấu trúc* và các kết thường xuất hiện *vừa ít vừa không rõ ràng* khó tìm được chỗ ngừng nghỉ ở giữa các phân câu và các câu. Loại cấu trúc này *thường hay dùng trong các cách viết đối vị*.



Vd. 190

Tự hào - phóng khoáng Ta tự hào đi lên ,ôi Việt Nam Chu Minh



114. Một câu có thể có mấy phân câu ? Tùy theo nhịp độ nhanh, vừa hoặc chậm, tùy ở sự bố trí các kết đối với phân số chỉ nhịp, mỗi câu nhạc có thể có : ít nhất là HAI phân câu, hoặc BA hay BỐN phân câu, và gọi là câu *2 phân câu, câu 3 phân câu* hoặc *câu 4 phân câu*.

115. Mỗi phân câu có thể có mấy nhịp ? Tùy theo các điều kiện đã nói trên, mỗi phân câu có thể có : 2 nhịp, 3 nhịp, 4 nhịp hoặc 5 nhịp.



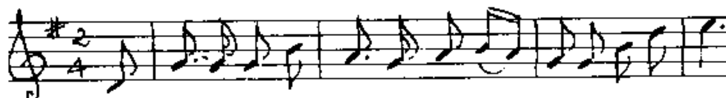
116 Phân câu có số nhịp không bằng nhau. Có những trường hợp do yêu cầu biểu hiện - tuy trong cùng một câu nhạc song *phân câu này có 2 nhịp, phân câu kia lại có 3 nhịp*... gọi là phân câu có số nhịp không bằng nhau.



117 Cấu trúc và kích thước của câu - số nhịp của câu. Cấu trúc của câu nhạc có thể *dài, ngắn* do số nhịp của câu ấy đã dùng theo quy định của phân số nhịp. Căn cứ vào số nhịp của câu đã có, câu nhạc có mấy loại sau đây :

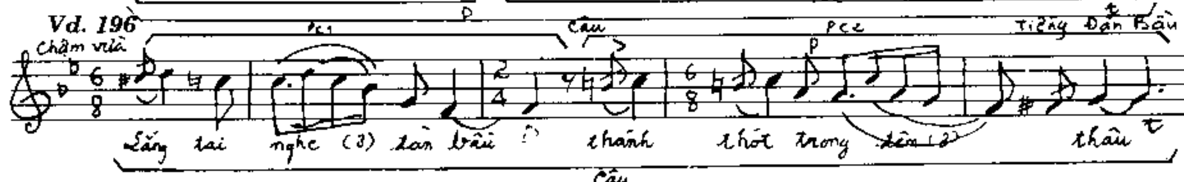
118. Câu nhạc 4 nhịp. Câu nhạc 4 nhịp thường gặp hầu hết trong mọi ca khúc, mọi bản đàn, cả trong dân ca, trong âm nhạc bác học. Nó được coi như *loại câu mẫu* của cấu trúc câu nhạc. (Xem các ví dụ : 442, 443, 444, 445)

Vd. 194 Dân ca Anh (Bài ca tạm biệt)



Nếu tiến hành với *nhịp độ chậm,* câu nhạc 4 nhịp có đủ khả năng chứa đựng và phát triển tương đối đầy đủ một ý nhạc và thường hình thành hai phân câu.

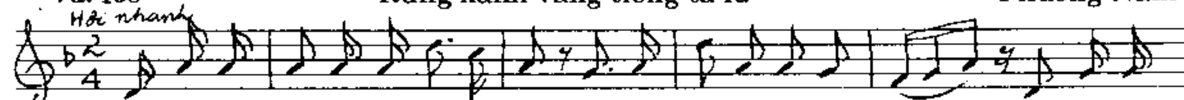




119. Câu nhac 8 nhịp cũng là câu thường dùng. Nó gồm hai phân câu và mỗi phân câu đều có kết; hoặc có 4 chỗ kết - ngoài hai kết trên - còn thêm hai kết ở giữa mỗi phân câu (ở cuối nhịp thứ hai và nhịp thứ sáu). Và lúc bấy giờ, đoạn sẽ trở thành 16 nhịp.



Vd. 198 Rừng xanh vang tiếng ta lư Phương Nam



Thêm ánh bình minh ***Vd. 199***

120. Câu nhạc 12 nhịp-câu nhạc 16 nhịp. Câu 12 nhịp thường có 3 phân câu và mỗi phân câu có 4 nhịp. Câu 12 nhịp hay dùng dưới dạng câu 8 nhịp (phân câu một + phân câau hai) và nhắc lại 4 nhịp của phân câu hai để thành 12 nhịp.





Câu 16 nhịp gồm 4 phân câu mỗi phân câu là 4 nhịp (tổng hợp 16 nhịp). Hai câu như thế hợp thành một đoạn một đoạn 32 nhịp.

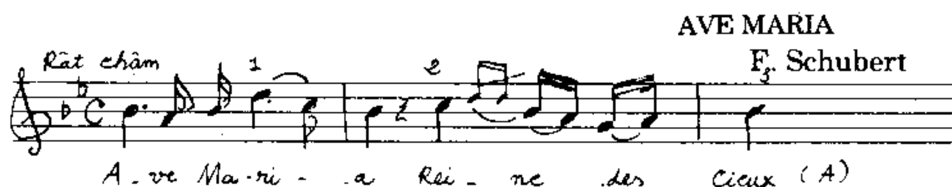
Trong âm nhạc cho ca hát, dùng nhiều nhất là các câu 4 nhịp, rồi đến các câu tám nhịp. Phân tích các kiểu câu vừa được giới thiệu, điều có thể nhận thấy ngay là *chúng đều chỉ chia hai hoặc chia bốn chẵn*. Như vậy có các câu nhạc mà số nhịp chỉ *có thể chia ba hay không* ?

Căn cứ trên các tác phẩm đã có xưa nay, không những có thể rút ra những *câu chia ba mà còn biết được thêm nhiều câu cấu trúc dưới nhiều dạng khác nữa.*

121. Câu nhạc 3 nhịp. Là một dạng câu ít gặp trong các tác phẩm, tuy rằng nó vẫn có được sử dụng.

Vd. 201

AVE MARIA
F. Schubert



Vd. 202 Sông Lô - Văn Cao



122. Câu nhạc 2 nhịp cũng là một dạng câu ít gặp.

Vd. 203



123. Câu nhạc 5 nhịp. Thỉnh thoảng vẫn bắt gặp trong dân ca và ca khúc Việt Nam.

Vd. 204 Vãi mạ Trống quân Dân ca VN



124. Câu nhạc 6 nhịp :

– Gồm hai phân câu, mỗi phân câu 3 nhịp.

– Gồm một phân câu 4 nhịp và một phân câu 2 nhịp.

– Chỉ 4 một phân câu 6 nhịp.

VD205 Quốc ca Anh



Vd. 206 Cô Gabrielle xinh đẹp



Vd. 207 Vừa phải ♩ = 76

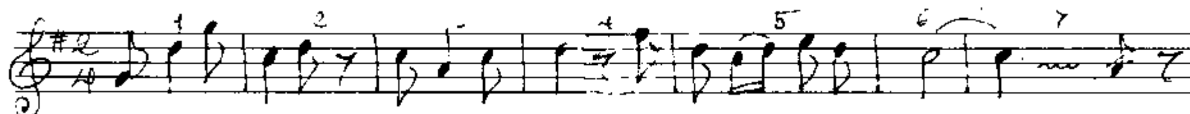


125. Câu nhạc 7 nhịp. Là một dạng câu pha *giữa các câu chia hai và chia ba, hoặc các câu chia bốn và chia ba.*

Vd. 208



Vd. 209 Hát mừng các cụ dân quân — Đỗ Nhuận



126. Câu mà nhịp thứ nhất được tính vào cân phương. Để biết được câu nhạc ấy thuộc thể câu mấy nhịp, cần phải xem *cách bắt đầu* và *cách chấm kết của câu ấy.*

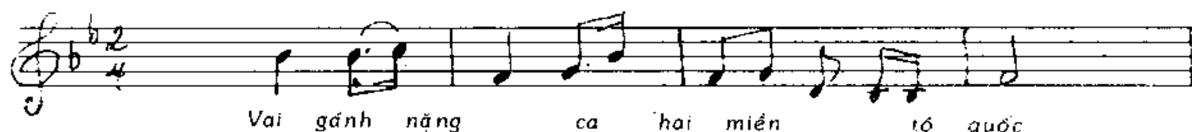
Ở đây chỉ nói đến độ dài kích thước của câu. Về phương diện điệu tính, điệu thức của đường nét giai điệu, xem lại mục IV.

- Nếu *phách một của nhịp thứ nhất là mạnh*, đương nhiên nhịp ấy được tính vào cân phương câu nhạc. (Xem "Cây trúc xinh" mục 242 "Tiếng sáo xa la" mục 247)

Vd. 210 Đám cưới FIGARO — Mozant



Vd. 211 Bài ca gửi đất liền — Lương Ngọc Trác



- Nếu phách một của nhịp thứ nhất là *một dấu lặng có độ dài 1/4* của nhịp chưa bằng 1/2 phách thì nhịp ấy thường *được tính* vào cân phương của câu.

Vd. 212 Giữa mùa xuân Gounod



127. Câu mà nhịp thứ nhất không được tính vào cân phương. Nếu phách một của nhịp thứ nhất là *một hoặc nhiều dấu lặng có độ dài bằng 1/4 của nhịp trở lên*, nhịp ấy *không được tính* vào cân phương của câu.

Vd. 213 Vừa phải Tình ca Tây Bắc Bùi Đức Hạnh



Vd. 214 Hơi nhanh Bắc kim thang Dân ca V.N



Cần lưu ý là điều kiện dấu lặng bằng 1/4 nhịp không áp dụng cứng rắn tuyệt đối, vì trong nhiều trường hợp nó vẫn được tính vào cân phương của câu.

Trên đây là các *phương thức bắt đầu câu* đúng về phương diện cân phương.

128. Chỗ ngừng nghỉ của câu. Nói đến chỗ ngừng nghỉ của câu về phương diện điệu tính và điệu thức là nói đến Kết. Về phương diện cân phương là nói về *tính nam hay tính nữ, tiết mạnh hay tiết yếu* của câu

Tính nam hay tính nữ là cách nói để *chỉ rõ tính chất* chỗ ngừng nghỉ của câu do :

Câu nhạc mang tính nam nếu chỗ ngừng nghỉ của câu rơi vào một phách mạnh hoặc nửa mạnh của nhịp và có độ ngân dài hoặc tương đối dài và tiết cuối của câu là tiết mạnh. (xem các ví dụ "Cây trúc xinh", "Con chim manh manh", "Ngợi ca tổ quốc", " Tiếng gọi sinh viên", ở mục 99 là mục quan hệ mạnh yếu; Tiết mạnh, Tiết yếu.)

- ***Câu nhạc mang** tính nữ* nếu tiết cuối của câu là tiết yếu.

129. Nhịp độ câu nhạc. Nhịp độ câu nhạc cũng là nhịp độ của tác phẩm. Mới nhìn qua tưởng như nhịp độ là vai trò rất bình thường. Thực tế, trong quá trình biểu hiện nội dung một ca khúc, một bản nhạc, *chỉ cần thay đổi nhịp độ một phần nhỏ nào thôi cũng đủ làm lệch sự truyền cảm của tác phẩm, làm méo mó cả nghệ thuật.*

Trong các tác phẩm thanh nhạc, nhịp độ quan hệ chặt chẽ với lời ca, và đương nhiên, nhịp độ vẫn giữ một vai trò quan trọng nhất định trong biểu diễn khí nhạc.

Trước hết, nhịp độ nẩy sinh và hình thành *trên cơ sở nội dung âm nhạc, trên cơ sở tính cách của lời ca.* Tùy theo một nội dung có nhiều hay ít kịch tính, có tính năng động hay trầm tĩnh, có những trạng thái diễn biến tâm lý và tình cảm khác nhau mà chọn nhịp độ cho thích hợp.

Nhịp độ và sắc thái là do nội dung tác phẩm yêu cầu, song chính tác giả có thẩm quyền và trách nhiệm chỉ định chúng. Không ai có thể thay thế tác giả cả.

Dưới đây là những gợi ý trong nhiều trường hợp có thể xử lý những nhịp độ khác nhau chứ không mang quy luật có tính áp đặt.

Thông thường những tình cảm dịu dàng, sầu muộn, những mơ ước mang tính chất tư duy triết lý, hoài bão, ước vọng, những suy nghĩ thầm kín, trầm tư...đòi hỏi những nhịp độ tương đối khoan thai, chậm rãi để phù hợp với sắc thái cần thiết cho biểu hiện các khía cạnh ấy của tâm hồn.

Với những tình cảm nồng nàn, hưng phấn, vui hoạt, say mê, thoải mái, năng động, xao xuyến... Có khi cả nỗi niềm thất vọng... thường đòi hỏi những nhịp độ vừa, hơi nhanh, nhanh.

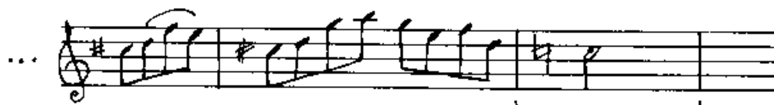
Lẽ tất nhiên, nhịp độ nhanh hay chậm và các sắc thái khác của tác phẩm còn chịu nhiều ảnh hưởng của nhiều yếu tố khác nhau như tiết tấu, trường độ, phách nghịch, phách đảo, cao trào ...

130. Câu có nhịp gối đầu : Trường hợp giữa hai câu nối tiếp nhau, *nhịp cuối của câu trước đồng thời làm nhiệm vụ chức năng nhịp đầu của câu sau,* nhịp ấy gọi là nhịp gối đầu, vì nó *vừa được tính vào cân phương của câu trước lẫn câu sau.*

Vd. 216



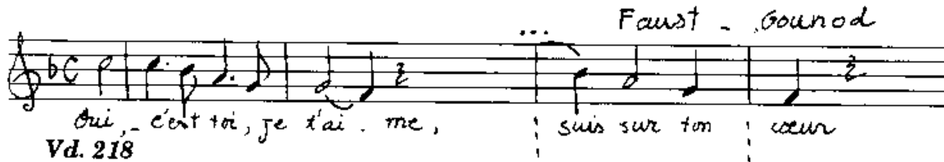
Có thể hình dung nhịp thứ 8 của câu trước và nhịp một của câu sau như thế này :



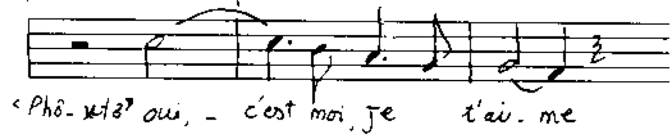
Vd. 217



Câu có nhịp gối đầu thường hay dùng trong nhạc kịch, ở những chỗ có đối thoại 2, 3 hoặc 4 giọng. Cách viết này thường gây được không khí sôi nổi, náo nhiệt để thể hiện nhiệt tình hăng say tranh luận giữa các nhân vật.



Vd. 218



131. Câu có nhịp phụ : Nhịp phụ là nhịp *không có trong thành phần* của câu. Nó thường nằm ở bè phụ họa và được xem *như tiếng vang, như dư âm* nét cuối của câu. *Nó được tính vào cân phương* của câu. Nếu không có nó câu nhạc coi như không cân đối.

Tuy vậy, tiếng vang kiểu thế này có thể sử dụng sau một câu vuông vắn, xem như một lối viết hoa mỹ.

132. Câu nhạc không cân đối : Đó là những câu không chính quy. Đó là những câu có *những phân câu dài ngắn không đều nhau.*

Vd. 219



Vd. 220



Câu không chính quy thực ra là những biến dạng của các câu chính quy, bằng các thủ pháp *co ngắn, mở rộng* hoặc *nhắc lại*...Không chính quy không có nghĩa là không nên dùng. Bản thân những câu không chính quy là những câu rất đắc dụng do yêu cầu của

cách thể hiện nội dung hoặc do lời ca, vì *nội tại các câu ấy nối tiếp với nhau lại thành một thế cân bằng dưới dạng khác hẳn* với thể vuông vắn của cân phương. Ngoài ra, cách bố trí các kết còn có thể làm mờ sự không đều nhau ấy giữa các phân câu.

Cần lưu ý là các thể nhạc chính quy bao giờ cũng được dùng nhiều hơn không chính quy. Đó là chưa kể có những thể loại âm nhạc chỉ dùng được các thể vuông vắn, cân phương mà thôi.

133. Câu co ngắn. Là những câu tưởng như thiếu nhịp song nhờ thủ pháp sử dụng các nhịp ngoại một cách sinh động, hoặc vận dụng những tiết dài ngắn không đều, làm cho tiết tấu sôi động, rộn rịp hẳn lên, để chẳng còn thấy cấu trúc câu nhạc là thiếu vuông vắn nữa.

Vd. 221

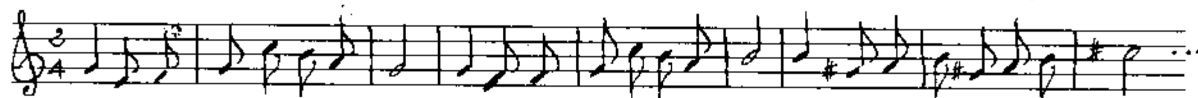


Vd. 222 Trống cơm Dân ca V.N



Như ở mục 265 đã nói, những câu ba nhịp tuy không chính quy, nhưng nếu bố trí tiến hành liên tục sẽ được cảm giác khẩn trương, cấp thiết. Lối viết này hay dùng phương pháp *mô phỏng hoặc nhắc lại tiết tấu.*

Vd. 223 Bảo vệ hòa bình Nhạc Liên Xô



134. Câu mở rộng. Là những câu kéo dài số nhịp để thành câu 5 nhịp hay 7 nhịp, khác với thủ pháp mở rộng đuôi câu, tuy rằng nó cũng nhằm nhấn mạnh lời ca hoặc ý nhạc. Các câu nhạc có kết cấu:

Câu 5 nhịp : $\underbrace{\text{3 nhịp + 2 n}}_{\text{Câu}}$ hoặc $\underbrace{\text{2n + 3n}}_{\text{Câu}}$ hoặc $\underbrace{\text{2n + 2n + 1n}}_{\text{Câu}}$

Vd. 224 Qua cầu gió bay Dân ca V.N



Câu 7 nhịp : $\underbrace{\text{3n + 4n}}_{\text{Câu}}$ hoặc $\underbrace{\text{4n + 3n}}_{\text{Câu}}$

135. Câu có nhắc lại khác với thủ pháp nhắc lại trong cấu tạo câu cân phương. Vì trong cấu tạo cân phương, thủ pháp nhắc lại là *để nhấn mạnh âm hình còn số nhịp* của

câu vẫn vuông vắn. Câu nhắc lại làm cho số nhịp *dôi ra.* Câu nhắc lại có thể nhắc lại hoàn toàn, toàn bộ hoặc một bộ phận đều cho phép.

Vd. 225 Hò ba lý Dân ca V.N

chẻ tre đan sịa lá hổ cho nàng phơi khoai

136. Câu vòng xích. Lấy âm hình của một tiết, một đoạn ngắn làm mẫu, rồi dùng phương pháp mô tiến để cấu tạo thành câu vòng xích. Thủ pháp này thường dùng làm phương tiện để dẫn đến cao trào. Trong âm nhạc cho đàn dùng nhiều hơn ở thanh nhạc.

Vd. 226

137. Kết ở câu nhạc. Ngừng nghỉ và ngắt câu chính là người chỉ dẫn đáng tin cậy trong nghệ thuật phát triển tư duy và kiến thiết tác phẩm. Ngừng nghỉ và ngắt câu là một trong nhiều thủ pháp diễn đạt của người viết đồng thời tạo điều kiện cho ca sĩ thể hiện tốt trong biểu diễn.

Có thể vận dụng tất cả các loại kết đã giới thiệu ở mục để kết câu. Còn cụ thể và chi tiết kết các loại câu, các thể đoạn sẽ giới thiệu ở các mục sau trong từng trường hợp cụ thể của từng thể loại.

VI. PHÁT TRIỂN CÂU NHẠC

138. Phát triển là một kỹ thuật đặc biệt quan trọng trong quá trình cấu trúc khúc thức. Kỹ thuật phát triển có nhiều nguyên tắc tạo ra nhiều thuận lợi hợp lý để nét nhạc phóng khoáng tiến triển *tưởng như đi xa dần với tài liệu lúc đầu, nhưng thực ra vẫn có tính nhất quán* của tổ chức khúc thức. Phát triển là thủ pháp vận dụng các hình thức tiến hành *dựa vào một tổ hợp các nốt có tính.cách âm hình* để diễn đạt ý nhạc. (xem lại mục)

Các nguyên tắc phát triển cũng là các nguyên tắc đã nói ở các mục từ 183 đến mục 195, song ở đây áp dụng với sự kết hợp của quy mô nhiều câu.

139. Nhắc lại câu nhạc. nhắc lại hoàn toàn. Câu sau nhắc lại y nguyên câu trước *không thay đổi nốt nào,* hoặc *chỉ thay đổi một vài nốt không đáng kể. (Xem các ví dụ ở mục 37)*

140. Nhắc lại có biến hoá. Trong khi nhắc lại có thể *thêm, bớt nốt, biến hoá âm hình hoặc tiết tấu,* song vẫn giữ âm hưởng của tài liệu. Cách nhắc lại này thường dùng ở khí nhạc.

141. Nhắc lại đổi vị trí bè thường dùng nhiều trong khí nhạc. Ở thanh nhạc, khi viết cho hợp xướng cũng hay dùng kiểu nhắc lại này.

142. Nhắc lại thay đổi hoà âm và chuyển điệu cũng thường hay dùng trong khí nhạc. Hình thức hợp xướng cũng dùng tương đối nhiều cách nhắc lại này.

Vd. 227 Beethoven



143. Mở rộng câu nhạc -mở rộng đầu câu. Mở rộng câu nhạc cũng là thủ pháp phát triển, nó bao gồm : mở rộng đầu câu và mở rộng giữa câu, mở rộng cuối câu.

Mở rộng đầu câu. - Trước khi vào phần chính của ca khúc, của bản nhạc, có một bộ phận phụ nhằm gợi ý nhạc để người nghe dễ theo dõi gọi là mở rộng đầu câu. Thực tế, đó là một nét nhạc mở đầu thường gọi là *tiền tấu*. Nó có thể là một âm hình đệm với *dạng hòa âm, tiết tấu hay giai điệu* đều được cả.

Để dễ nhận ra giọng của tác phẩm, phần mở rộng phụ này - tức là tiền tấu - thường tiến hành theo công năng T - S - D - T rồi vào bài chính.

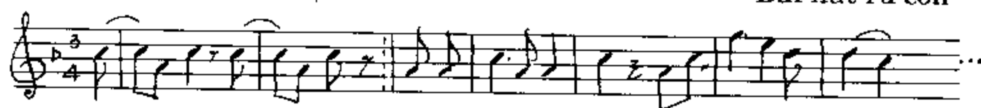
Dùng ngay những giọng xa rồi chuyển dần đến điệu chính để vào bài cũng là một tiến hành phổ biến.

Nói chung, mở rộng đầu câu nhằm chuẩn bị trước cho người nghe khỏi đột ngột, ngỡ ngàng với tác phẩm. Phần lớn và gần như hầu hết các tiền tấu của câu cũng đồng thời là tiền tấu của bản nhạc, của bài hát.

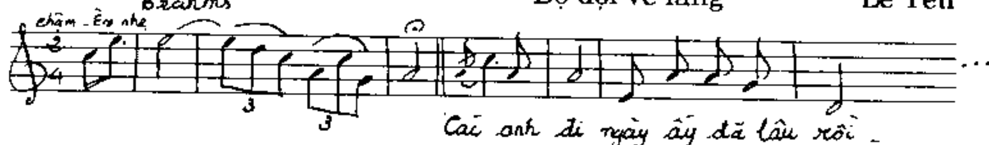
Vd. 228 Cây hạt dẻ Schumann



Vd. 229 Bài hát ru con



Vd. 230 Brahms Bộ đội về làng Lê Yên



Vd. 231 Nhịp đi Bước chân chiến sĩ Vân Đông



144. *Mở rộng giữa câu.* Thường áp dụng vào *giữa câu thứ hai* – coi như một nét xuyên tâm hay lưu không – trước khi kết.

Muốn mở rộng giữa câu, cần chọn một nét nhạc đẹp, có âm hình rõ ràng rồi nhắc lại có biến hoá đi ít nhiều.

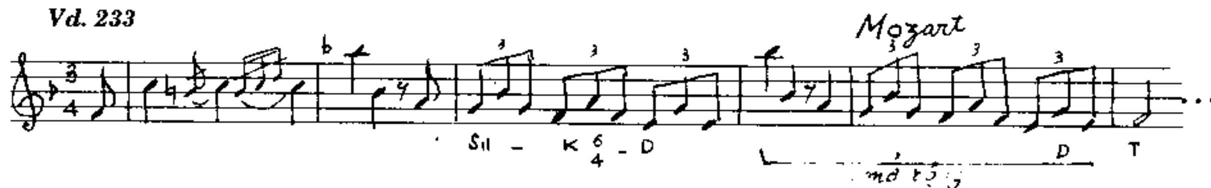
Vd. 232



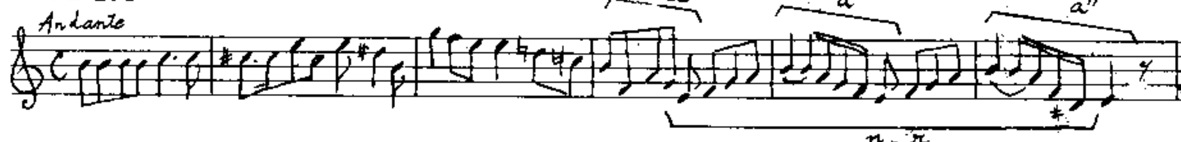
145. *Mở rộng đuôi câu.* Là hình thức mở rộng rất thường dùng trong thủ pháp phát triển câu nhạc. Có hai dạng mở rộng đuôi câu :

- *Mở rộng trong kết* là tiến hành mở rộng ngay trước khi kết câu.

Vd. 233



Vd. 234



146. *Mở rộng ngoài kết.* Là hình thức thường dùng cho khí nhạc. Nó tiến hành nhắc lại thông thường là từ thấp lên cao, từ chậm đến nhanh để tạo nên một không khí mới, rồi quay về T.

VII- NỐI TIẾP CÁC CÂU NHẠC

147. *Nối tiếp các câu nhạc* là quá trình từ tổ chức câu đến qui mô đoạn. Trong tiến hành nối tiếp cần làm thế nào để đạt hai yêu cầu căn bản và quán triệt của nghệ thuật: *Tính thống nhất và tính biến hoá.*

Tính thống nhất trong nghệ thuật nối tiếp câu chính là sự thống nhất của tác phẩm. Có thống nhất mới gây được cảm tưởng sâu đậm về ấn tượng với tác phẩm và mức độ tập trung biểu hiện tình cảm giúp người nghe dễ hiểu, dễ nhớ.

Tính thống nhất là căn bản. *Tính biến hóa* nhằm tránh sự đơn điệu cho tác phẩm. Có thống nhất và biến hóa thì chất liệu và nguyên liệu sẽ không thừa không thiếu, sự kết cấu không rời rạc.

Tính biến hóa làm cho *hình thức thêm phong phú đa dạng sinh động* có sức thuyết phục. Các câu đứng cạnh nhau, nối tiếp liên kết với nhau phải tôn nhau lên. Tránh sự tản mạn dễ làm người nghe xao lãng, tránh khoa trương, tránh ôm đồm! Vấn đề cốt lõi là *biết bày biện và giới thiệu, biết tiết kiệm và phát triển chất liệu*.

Có mấy phương thức nối tiếp chính sau đây :

148. Nối tiếp các cấu trúc song song. (Cũng gọi là nối tiếp cân bằng). Thủ pháp nối tiếp song song lấy câu 2 làm thế đánh thăng bằng với câu I. Câu I (hoặc có thể là một phân câu) hàm ý một tư duy âm nhạc coi như *đặt vấn đề hoặc giới thiệu* gọi là " *xướng*". Câu II làm chức năng *giải thích hoặc phát triển ý nhạc* mà câu trước đã nêu ra, gọi là "*Hoa*". "Họa" xem như hoàn chỉnh khi nhắc lại nguyên dạng "xướng" ở cùng độ cao hoặc dịch sang một độ cao khác.

Trong thực tế, khi nối tiếp câu nhạc này với câu nhạc khác *tức là đã cấu tạo đoạn nhạc.* Và đoạn nhạc là kết quả quá trình của sự liên kết các câu nhạc với nguyên tắc thống nhất và biến hoá.

Vd. 235

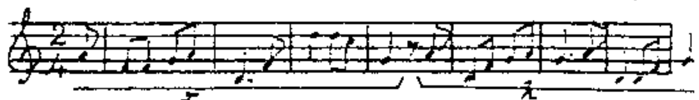


Vd. 236 Khúc hát người cắt cỏ

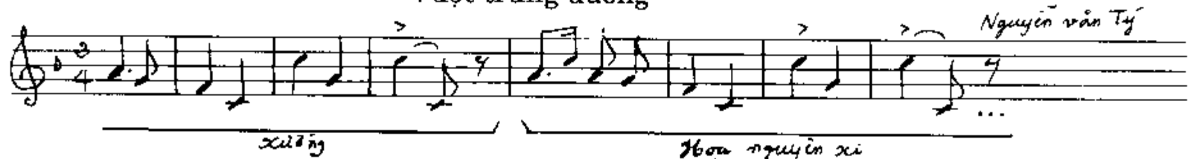


149. Nối tiếp với cấu trúc tương phản. - (Còn gọi là cấu trúc đối tỷ đối chọi). Phương pháp nối tiếp này dẫn đến kết quả là hai bộ phận "xướng" và "họa" không giống nhau, *đối chọi với nhau cả về âm hình, tiết tấu và giai điệu,* và gây cảm giác biến hoá nhiều lúc khó nhận ra. Phần lớn sự tương phản về tiết tấu rõ và đậm hơn là tương phản giai điệu.

150. Tương phản giai điệu :



Vd. 237 Vượt trùng dương

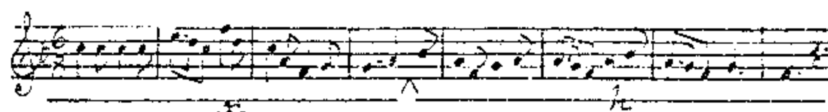


Vd. 238



Vd. 239 Xuân chiến khu Xuân Hồng



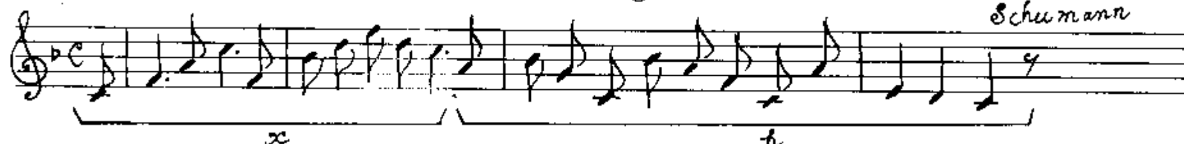


151. Tương phản tiết tấu :

Vd. 242



Vd. 243 Bác nông dân vui tính

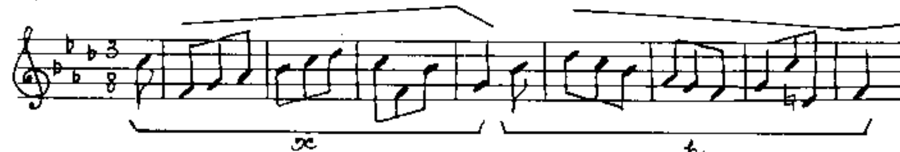


152. Nối tiếp với cấu trúc soi gương (Còn gọi là phản hành hay ngược hướng) Hai hướng tiến hành giai điệu của "xướng" và "họa" đi ngược chiều nhau. Khi phân tích hướng đi chỉ cần nhìn trên xu thế đại thể, không đi vào đối chiếu tỷ mỷ từng nốt.

Vd. 244



Vd. 245



Vd. 246



153. Nguyên tắc sử dụng các nối tiếp :

Trên đây là ba cách nối tiếp điển hình với các cách tiến hành khác nhau. Trong sáng tạo, ba cách này không cách nào lấn át cách nào mà chỉ nên pha trộn cả ba kiểu một cách linh hoạt, vừa có tính thống nhất vừa có có tính biến hoá. Vì, nếu chỉ chú ý đến cân bằng sẽ dễ dẫn đến sự nhạt nhẽo và cứng nhắt. Nhưng nếu dùng toàn là nối tiếp tương phản và ngược hướng, có thể sẽ dễ sinh tản mạn, phân tán.

VIII. ĐOẠN NHẠC – QUY LUẬT TỔ CHỨC CẤU TRÚC ĐOẠN NHẠC :

154. Khái niệm : Như đã biết, hình thức -cụ thể là khúc thức -là do nội dung quyết định. Quá trình từ câu tiến lên quy mô đoạn là do *nội dung yêu cầu*. Muốn đi sâu để phân

tích phải căn cứ vào *tính hoàn chỉnh tương đối của ý nhạc, của số nhịp đã dùng, các hình thức nhắc lại và các kết.*

155. Quy luật tổ chức cấu trúc đoạn nhạc :

Câu chưa thể diễn đạt hết ý nên cần thêm độ dài đường nét giai điệu, và từ đó, đoạn nhạc sẽ hình thành. Với tầm vóc lớn hơn, đoạn đã có thể nói lên được hoàn chỉnh, trọn vẹn tương đối một ý dài.

Đoạn nhạc gồm có hai câu. Tùy theo nhịp độ mà câu sẽ có nhiều hay ít nhịp và đoạn cũng sẽ dài hoặc ngắn. Dựa vào luật cân phương và tiến hành với tốc độ trung bình - phù hợp nhịp tự nhiên của sinh lý - thì câu 4 nhịp được dùng phổ biến vì nó có liên quan đến tiếng nói và thi ca.

Đoạn phổ biến có 8 nhịp (hai câu). Đó là đoạn đơn. Nếu tổ chức 4 câu 16 nhịp - sẽ thành đoạn kép. Nếu câu có nhiều nhịp hơn, thì đoạn cũng sẽ nhân đôi số nhịp ấy lên, hoặc có thể có nhiều số nhịp khác nhau. Ngoài ra, đoạn nhạc có thể cấu tạo với 1 câu với 3 câu (đoạn 3 câu), với 4 câu (đoạn 4 câu).

Một đoạn đơn hoặc đoạn kép là một *bài hát độc lập*. Và cũng do đó, kết ở đoạn khác kết ở câu.

156. Chia và dựng đoạn trên cơ sở nào ? Ngay trong kỹ thuật nối tiếp các câu nhạc đã thấy mầm mống nẩy sinh đoạn nhạc, vì đoạn gồm hai câu. Về căn bản, đã cấu tạo và nối tiếp được câu là viết được đoạn.

Đoạn có thể chỉ gồm một câu. Song rất hiếm dùng. Đoạn hai câu là hình thức phổ biến. Ngoài ra còn có thể đoạn 3 câu, đoạn 4 câu. Đoạn 3 câu dùng nhiều trong khí nhạc. Do có thể chứa đựng một nội dung có tầm cỡ quy mô tương đối nên hiện nay thể đoạn đơn 4 câu cũng như thể đoẫn kép được dùng nhiều và rộng rãi, nhất là trong ca khúc.

Đoạn nhạc thường dùng làm chủ đề cho một tác phẩm. Thực tế đoạn rất đa dạng, rất phong phú nếu đem đúc kết khúc thức từ kho tàng dân ca các dân tộc, từ các trường phái sáng tác khác nhau.

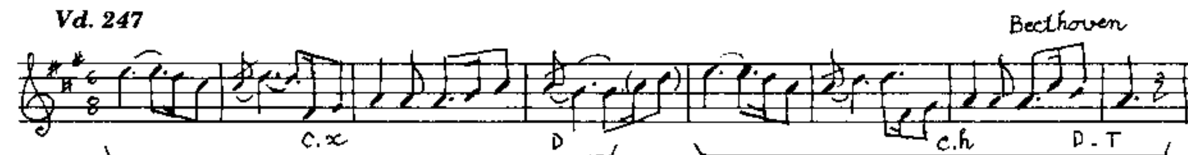
157. Thể một đoạn - đoạn đơn : Căn cứ vào các kiểu nối tiếp, có thể phân các thể đoạn đơn ra thành ba loại; mỗi đoạn đều gồm *hai câu :*

158. Loại đoạn cấu trúc song song (cũng thường gọi là đoạn tái hiện).

Câu I và câu II có dạng tương tự như nhau về giai điệu do dùng thủ pháp mô phỏng hoặc nhắc lại hoàn toàn, hay nhắc lại một bộ phận.

Đặc điểm thường hay gặp : thể hiện tình cảm đơn thuần và mỗi câu đều kết khác nhau. (xem các ví dụ ở 294).

Vd. 247



Vd. 248



Vd. 249

159. *Loại đoạn cấu trúc tương phản* gồm hai câu mà đường nét giai điệu và âm hình không giống nhau *(xem các ví dụ ở 295).*

Vd. 250

Vd. 251 Vừa phải

160. *Loại đoạn cấu trúc soi gương* gồm hai câu mà đường nét giai điệu đi ngược hướng nhau. Loại này thường dùng trong sáng tác phức điệu. Loại đoạn tương phản và soi gương *có nhiều khả năng biểu hiện những tình cảm, nội dung phong phú và phức tạp hơn* so với đoạn cấu trúc song song.

161. *Đoạn một câu* - Từ trong thực tế sáng tác, đoạn một câu là có thật, nhưng rất hiếm dùng.

162. *Đoạn ba câu.* Đoạn ba câu là biến dạng của đoạn hai câu, thường được dùng nhiều trong khí nhạc.

Vd. 252

163. *Đoạn 4 câu chia ra hai hình thức:*

Đoạn đơn bốn câu là một thể *đơn thuần về điệu tính*. Nó không hay dùng chuyển giọng, chuyển điệu.

Vd. 253 "HÀNH QUÂN XA" Đỗ Nhuận

Đoạn kép bốn câu. Sẽ giới thiệu ở mục

164.Mở rộng đoạn đơn và mục đích của mở rộng đoạn.

Mở rộng nói chung là nhằm gây ấn tượng sâu sắc cho chủ đề cả ở câu cũng như ở đoạn. Vì thế, các phương pháp mở rộng, đại thể ở đoạn cũng giống ở câu vì câu nằm trong đoạn.

Mở rộng đầu đoạn coi như tiền tấu, nhạc dạo đầu. Cũng có thể, cứ đầu mỗi câu - cả câu 1 và câu 2 - đều có dạo nhạc.

Mở rộng giữa đoạn thường thực hiện sau câu I đầu câu II, gọi là *đệm giật*.

Dùng chất liệu có quan hệ chặt chẽ với chủ đề hoặc mở rộng bằng âm hưởng vang vọng. Không cẩn thận dễ dẫn đến sai lầm gián đoạn giữa hai câu.

Mở rộng đuôi đoạn thường thực hiện sau câu II, gọi là láy đuôi và cũng thường mang tính nhấn mạnh bổ sung.

Trong khi *phổ nhạc* các bài thơ cần phải *chủ động bố trí khúc thức* đừng để lệ thuộc chạy theo lời ca, *cốt nắm vững chủ đề, bám âm hình chủ đạo để âm nhạc có tính nhất quán*. Mở rộng câu đầu không mở rộng câu hai sẽ bị mất cân xứng. Mở rộng câu sau càng tạo thế vững chắc, đậm và mạnh.

Viết nhạc cho múa thường nhắc lại với thay đổi nhạc cụ, thay âm vực nhằm tạo nhiều âm sắc, hoặc thay đổi tiết tấu để chuyển sắc thái, chuyển tình tiết, chuyển kịch tính.

165. Kết đoạn. Do ý nhạc đã biểu hiện tương đối hoàn chỉnh, do câu I của đoạn đã dùng kết không ổn định, hơn nữa còn có khả năng chuyển sang các điệu gần và kết được ở D hoặc T của giọng mới, nên đoạn có khả năng rộng rãi trong xử lý các lối kết sau đây:

Sau câu I dùng kết không ổn định :

– Kết ở D, ở S hoặc ở T không đầy đủ (âm 3 hoặc âm 5 của hợp âm T nằm ở bè cao) của điệu chính.

– Kết ở T6, T 6/4.

– Kết ở TSVI, ở SII.

Nếu có chuyển điệu (thường là ở những đoạn quy mô dài) :

– Kết ở T của điệu át (ví dụ giọng chính là "C" thì T điệu át là "G".

– Kết ở t, d hoặc D tương quan của điệu át (tức là điệu "e" hoặc át của nó là "h" hoặc "H")

– Kết ở T, ở t của điệu hạ át (tức là "F" hay "f").

– Kết ở T, ở t của điệu tương quan hạ át (tức là "d" hay "D".

– Kết ở t, ở d hay D của điệu tương quan với điệu chính (tức là "a", "e" hay "E").

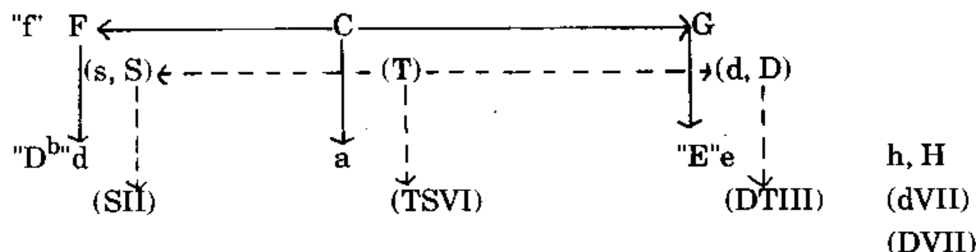
Sau câu II dùng kết ổn định :

– Kết với phương thức D - T

–.Kết với phương thức S - T

– Kết với phương thức S - D - T hoặc S / SII / TSVI → K6/4 -D -T

Sơ đồ các điệu có thể dùng để kết ở sau câu I và kết đoạn :



XI- ĐOẠN KÉP :

166. Đoạn kép do hai đoạn đơn kết hợp lại mà thành. Nó gồm 4 câu nhạc. Tuy cũng gồm 4 câu, song tổ chức khúc thức của nó *có đặc điểm khác với thể một đoạn có 4 câu.* Điểm khác nhau ấy không khó lắm nên lưu ý về *phương diện điệu tính :*

– Ở đoạn có 4 câu, thông thường ít hoặc không dùng chuyển điệu.

– Ở đoạn kép - tuy cũng có 4 câu - nhưng thường hay dùng chuyển điệu.

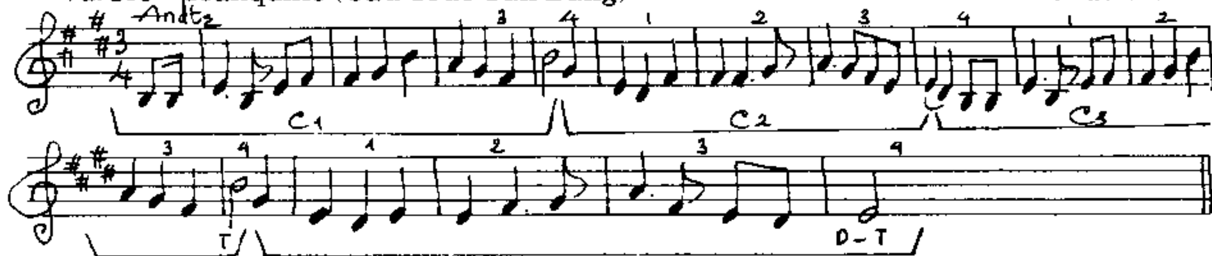
Và khi nói về tổ chức khúc thức thì *đoạn kép thường có đặc điểm cấu tạo cân bằng hoặc tương phản* mà thể đoạn 4 câu không yêu cầu đến.

Đặc điểm khúc thức đoạn kép: Để hơi nhạc dễ liền mạch, câu III thường hoàn toàn giống câu I hoặc chỉ biến hoá đi một ít.

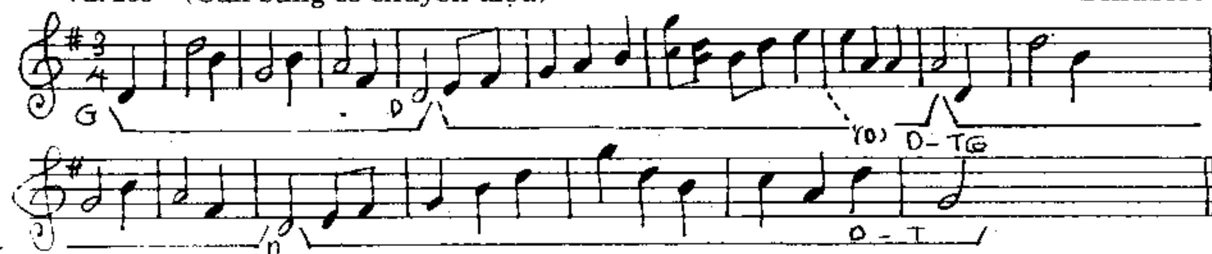
Còn câu IV mô phỏng câu II, trừ bộ phận dẫn đến kết. Câu IV và II có thể khác hẳn nhau về giai điệu mà chỉ còn giữ lại âm hình tiết tấu. Như thế, khi câu 3 hoàn thành giống câu 1 (hoặc có biến hoá một ít) và câu 4 mô phỏng câu 2 thì đoạn cấu trúc theo lối cân bằng. Nếu câu 3 khác hẳn câu 1, đoạn sẽ cấu trúc theo lối tương phản, và thường ít được áp dụng.

Đoạn đơn	câu 1	4n	a hoặc a, a
	câu 2	4n	b hoặc b, b
Đoạn đơn	câu 3	4n	a' hoặc a, c
	câu 4	4n	b' hoặc c, b'

Vd. 254 Tranquillo (Cấu Trúc Cân Bằng) Mendelssohn



Vd. 255 (Cân bằng có chuyển điệu) Schubert



167. Mở rộng đoạn kép : Giống như đoạn đơn, đoạn kép cũng dùng phương pháp mở rộng để nhấn mạnh chủ đề với các thủ pháp mở rộng thường dùng.

168. Kết ở đoạn kép : Tuy đoạn kép gồm hai đoạn đơn song vẫn gắn bó chặt chẽ và cùng mang một tinh thần, một nội dung. Do đó, đoạn kép thường kết như sau :

– Câu I ngừng ở kết lững với bất kỳ âm nào của điệu chính.

– Câu hai ngừng ở kết nửa với một trong những âm thành phần của hợp âm D hoặc ngừng ở T của điệu át, hoặc ở t, d, D của tương quan điệu át; hoặc ngừng ở t, đ, D tương quan của điệu chính.

– Câu 3 ngừng kết giống như câu I hoặc cũng thường ngừng ở điệu hạ át và tương quan của nó.

– Câu 4 ngừng ở kết trọn điệu chính, hoặc có mở rộng đuôi, vừa của câu vừa của đoạn. Vào một, hai nhịp đầu của câu 4 có thể dùng chuyển điệu rồi sau đó về điệu góc ở kết trọn.

169. Ứng dụng thể một đoạn:

Đoạn là một loại có quy mô nhỏ, ngắn, gọn nên dù có tính cách độc lập cũng chỉ dùng cho ca khúc nhỏ, hành khúc quần chúng, hay coi như một đoạn cho thể hai đoạn.

170. Đoạn nhạc trong khúc thức dân tộc.

Cấu trúc đoạn nhạc theo khúc thức Việt Nam có nhiều dáng hình thành trên cơ sở cấu trúc khác nhau và ngữ điệu của các thể thơ có các câu : 4, 5, 7, 6 chữ hoặc 6/8 chữ.

Đoạn nhạc 12 nhịp (36 thứ chim "quan họ", Bắt kim thang "dân ca Nam bộ".

Đoạn 14 nhịp (Tình rằng "quan họ", Lý chia tay "dân ca Nam bộ".

Đoạn 16 nhịp (lý cây bông "dân ca Nam bộ").

Đoạn 20 nhịp (Trồng chanh - Gửi thư "Quan họ", Lý giao duyên ""D.C.N.B")

171. Tóm tắt:

Đoạn có thể phân làm Ba loại :

1. Đoạn chính quy coi như mẫu mực và phổ biến :

Đoạn Đơn

Đoạn Kép.

2. Đoạn không chính quy là đoạn không có đối đáp :

Đoạn Một câu.

Đoạn Ba câu.

3. Đoạn phức tạp bao gồm hỗn hợp cả chính quy và không chính quy.

172. Nối tiếp các đoạn nhạc - Thể hai đoạn

Khái niệm : Đem một đoạn nhạc này nối tiếp với một đoạn nhạc khác sẽ có một kết khúc thức lớn hơn. Và hình thức ấy cũng do yêu cầu của nội dung. Nó không do kết hợp máy móc mà *có sự thống nhất nội tại.*

– *Thống nhất chủ đề* với cấu tạo giống nhau về loại hình, và hay dùng nhắc phần cuối của đoạn II.

– *Thống nhất hoà âm* vì hai đoạn đều phát triển trong *vong của chữ điệu.*

– *Thống nhất kết cấu* vì hai đoạn có quy mô *dài bằng nhau.* Nếu vì sự thể nội dung, đoạn II có thể dài hơn đoạn I.

Đoạn đơn hay đoạn kép chỉ ứng dụng cho bài hát ngắn. Để có hình thức thể lớn hơn, cần liên kết các đoạn ấy lại. Từ đó sẽ hình thành các thể Hai đoạn, Ba đoạn, Ba đoạn phức v.v...

173. Thể hai đoạn :

Gồm hai đoạn như tên gọi.

a. Đoạn I là thể một đoạn đơn hay kép, chính quy hoặc mở rộng, hoặc nhắc lại. Đoạn I dùng được chuyển điệu ở bộ phận về cuối của đoạn. Tuy vậy, ở đoạn này chưa nên dùng chuyển điệu. Còn tính ca xướng và bình ổn.

b. Đoạn II có khúc thức như đoạn I. Độ dài thông thường bằng đoạn I hoặc dài hơn. Kết của đoạn II là kết tác phẩm ở điệu gốc. Giữa đoạn II cũng hay chuyển sang điệu hạ át hoặc tương quan của nó.

Đoạn I và đoạn II tuy có khác nhau song âm nhạc vẫn liền mạch, liền ý. Hai đoạn đòi hỏi phải hàn gắn chặt chẽ hợp lý với nhau. Có khác nhau, là chỉ khác ở góc độ, chứ vẫn là một tinh thần, một nội dung, một tình cảm.

Nếu đoạn I là A thì đoạn II là B; B phải từ A mà sinh ra, thậm chí ở cuối B còn dùng được một vế nguyên xi của A, hay biến hoá đi một ít.

Tính chất của đoạn I có nhiều chất ca xướng và tính bình ổn.

Đoạn II nếu không thực hiện tái hiện thì đòi hỏi phải có tiết tấu thống nhất.

A		B	
Câu 1	Câu 2	Câu 1	Câu 2
		Trung đoạn	Tái hiện
a a	b b,	a	b
a	a'	c	a"
a	b	c	b'
a	a'	b	b'
a	a'	b	a hoặc a' hay a"
a	b	c	a'
a	b	c	d đòi hỏi thống nhất
4 nhịp	+a	4n	4a
8n	8n	8n	8n
16n	16n	16n	16n
Kết không ổn định	ổn định	Không ổn định	Ổn định

Câu I của đoạn II gọi là *trung đoạn*, thường tương phản ít nhiều với đoạn I

Trung đoạn hay dùng một nét giai điệu hoặc tiết tấu mới. Hoặc lấy ngay tài liệu ở đoạn I mà phát triển.

Câu 2 của đoạn II gọi là *tái hiện* thường nhắc lại tài liệu hoặc của A hoặc của B.

174. Thể hai đoạn cơ bản : - Gọi là hai đoạn cơ bản vì do hai đoạn đơn chính quy kết hợp lại. Mỗi đoạn có thể tự nhắc lại.

Vd. 256

Dân ca Anh

Đặc điểm hai đoạn cơ bản. Bộ phận cuối của đoạn thường *giống nhau*. Trái lại ở đoạn kép lại thường *giống nhau ở đầu mỗi đoạn* (xem ví dụ 516, 517 và 519).

Vd. 257

Giống ở cuối làm cho hai đoạn tách bạch rõ ràng.

Giống ở đầu thể hiện rõ sự nối tiếp chặt chẽ thành một khối của hai đoạn.

175. Thể hai đoạn thu nhỏ.

Thể hai đoạn thu nhỏ, mới thoạt nhìn và thoạt nghe giống như một đoạn, nếu không phát hiện các đặc điểm sau đây :

– Câu tương đối dài.

– Tốc độ thường là chậm.

– Kết thật rõ ràng.

– Mỗi đoạn là một câu và thường được nhắc lại.

Thể hai đoạn kiểu này ít dùng.

Vd. 258

Beethoven

176. Thể hai đoạn mở rộng :

Hai đoạn mở rộng coi như một kết hợp một đoạn chính quy với một đoạn mở rộng.

Ngoài ra, còn có thể tiến hành mở rộng từng câu, nhắc lại từng đoạn hay nhắc lại cả bài; hoặc là thêm dạo đầu, thêm vĩ thanh. Hình thức càng lớn thì các bộ phận phụ càng cần thiết.

177. Thể hai đoạn có điệp khúc :

Muốn xây dựng hình thức này thì cả hai đoạn đều luân phiên nhau quay lại nhiều lần. Nhưng trong sự quay lại đó mỗi đoạn đều có điểm khác nhau.

Về âm nhạc :Đoạn A mỗi lần quay lại, về cơ bản, thường giữ nguyên xi, song cũng có thể thay đổi một vài cung bậc không đáng kể.

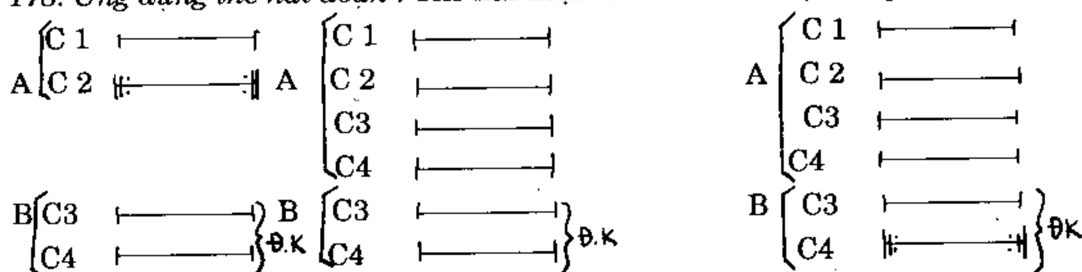
Đoạn B mỗi lần quay lại đều *giữ nguyên như khẳng định*.

Về lời ca : Đoạn A mỗi lần quay lại cần có một *lời mới* nói lên *một khía cạnh* của nội dung bao trùm.

Còn đoạn B thể hiện tính *khẳng định*, như nêu lên sự *quyết tâm, ý chí, hành động, phương hướng tiến hành.*

Và sơ đồ thể 2 đoạn có ĐK :

178. Ứng dụng thể hai đoạn : Thể hai đoạn là hình thức một tác phẩm độc



lập.

Quy mô không lớn lắm, nên thường thích hợp cho các hình thức :

- Dân ca – ca khúc – hành khúc.
- Nhạc cho múa, nhảy.
- Tiểu phẩm cho khí nhạc -Romance
- Tiền tấu -giang tấu hoặc một chủ đề cho sonate.
- Dưới dạng một đoạn cho thể ba đoạn phức v.v...

XI. QUY LUẬT CẤU TRÚC THỂ BA ĐOẠN - BA ĐOẠN ĐƠN:

179. Khái niệm : Từ thể một đoạn tiến lên thể hai đoạn, nội dung đề cập đến đã mở rộng thêm ra và hình thức đã có tầm vóc quy mô hơn. Đương nhiên nội dung càng lớn, càng bao quát, càng phức tạp phải đòi hỏi một hình thức có tầm cỡ hơn, có quy mô dài và phức tạp hơn.

Do đó, từ thể hai đoạn phải tiến lên thể ba đoạn và các thể loại lớn hơn nữa. Thể ba đoạn được dựa trên cơ sở thể một đoạn, hai đoạn mà xây dựng nên.

180. Thể ba đoạn đơn : Nếu một đoạn là A

Hai đoạn là A - B.

thì tổ chức khúc thức thể ba đoạn như thế nào ? A - B - C, A - B - A hay A - B - Á ?.

Nếu ở thể hai đoạn A -B, đương nhiên *hơi nhạc phải được thoả mãn và kết thúc trọn vẹn ở cuối B*. Nhưng vì lẽ gì, thể ba đoạn không chỉ là A - B -C lại có hình thức A -B -A hoặc A - B - Á ?.

Quan hệ giữa ba đoạn : Trong thể ba đoạn, rõ ràng hơi nhạc chưa chấm dứt được ở cuối B mà *đòi hỏi cần phải phát triển,* giai điệu phải tiếp tục để *ý nghĩa được đầy đủ hơn* hoặc *chủ đề cần được nhấn mạnh* thêm. Nhưng hơi nhạc sẽ tiến đến đâu? Điều ấy còn tuỳ ở lo-gic của nội dung, của phát triển chủ đề âm nhạc.

Do đó âm nhạc có thể tiến sang một tài liệu mới hơn : A-B——C.

Hoặc quay lại A hoặc A' để khắc sâu thêm ấn tượng, nhấn mạnh thêm chủ đề, rồi kết thúc hoàn toàn trọn vẹn : A-B——A hoặc A-B—A'. Như vậy khúc thức không thể thiếu A hoặc A'.

Mỗi đoạn của thể ba đoạn có một tên gọi riêng nói lên tính cách của đoạn ấy :

Đoạn I (tức A) gọi là đoạn "*đặt vấn đề*" hay "*trình bày*".

Đoạn II (tức B) gọi là "*trung gian*" hay "*phát triển*".

Đoạn III (tức A hoặc A' hoặc C) gọi là *tổng hợp.*

Vd. 259 Nhanh - Dằn tiếng Hò kiến thiết Nguyễn Xuân Khoát



181. Đặc điểm cấu trúc của từng đoạn : Đoạn I (tức A).

Đoạn I mang tính chất *ổn định.*

Hình thức giống nhau như đoạn I của thể hai đoạn. Nếu viết cho *vũ khúc,* nó có thể là đoạn ba câu. Thể hai đoạn không dùng như vậy.

Về *giọng điệu, nó* có thể hoạt động *thuần túy trong một điệu*, hoặc vẫn có thể chuyển điệu. Tất cả mọi phương thức đều áp dụng như ở đoạn I của thể hai đoạn.

Riêng về *kết đoạn* có xu hướng *rộng rãi, tự do* hơn vì nhằm *chuẩn bị tạo điều kiện chuyển giọng và phát triển* cho đoạn II.

182. Đoạn II (tức B) mang tính *không ổn định, phóng khoáng tự do,* có *kịch tính và tương phản đối lập* với hai đoạn I và III cả về *kết cấu và nội dung.*

Tuy vậy vẫn cần lưu ý : chất liệu *của B là từ A mà ra,* hoặc cũng có trường hợp B không dùng chất liệu của A. Kết cấu của B có nhiều dạng, nhiều vẻ và thường thường có độ dài hơn.

- Về *giọng điệu*, nó không chỉ dùng giọng Át của điệu chính, như câu trung đoạn (câu I của đoạn II thể hai đoạn) mà có *khả năng chuyển xa* hơn. Và chính vì thế, về cuối B gần gây cảm giác đòi hỏi về ổn định là A hoặc A'. Ngay cả trong trường hợp tiến sang đoạn III với chất liệu mới (tức là C) cũng cần tạo lấy cảm giác ấy.

Thông thường, bắt đầu vào B *nên chuyển điệu ngay*, và nếu muốn chuyển xa là nên chuyển tiếp ngay để sau đó có đủ thời gian để quay về chủ điệu.

Kết ở B là kết không ổn định -nhằm tăng chất khẩn trương -để rồi thay đổi trạng thái về A hay A' ổn định. Nó thường kết thúc ở các bậc :

– Ở D của điệu gốc hoặc T, t của điệu Át.

– Ở DTIII (tức là điệu tương quan của điệu át).

– Ở S, SII.

– Ở một hợp âm 7 của bất kỳ bậc nào của thang âm đang dùng.

Nếu nét nhạc chuyển quá xa, cuối B cần có *một vài nhịp quá độ* để chuẩn bị về A, A' hoặc C.

183 Đoạn III (tức A hay A' hoặc C) -viết theo lối chính quy *là tái hiện nguyên xi* đoạn I, ngoài ra có thể *biến hoá*, hay *mở rộng một ít*, tức là có thể :

- Chỉ tái hiện chủ đề hoặc chỉ tái hiện điệu tính.

- Tái hiện cả chủ đề và điệu tính là thủ pháp thường dùng. do đoạn B là đoạn tương phản lại có chuyển xa, nên khi tái hiện chưa kịp ngay vào điệu tính mà chỉ có thể tái hiện chủ đề, để dần dần rồi sẽ tái hiện cả hai.

Mặc dù là tái hiện, song không nên bị động vì đoạn I mà cần có tính độc lập. Ở những tác phẩm *thanh nhạc lại thường tái hiện điệu tính* mà không tái hiện chủ đề.

- Về *giọng điệu*, rõ ràng nó đã nằm trong tái hiện. Chỉ cần chú ý đến cách xử lý *sắc thái, nhịp độ*, tạo dáng dấp mới cho đoạn kết thúc.

- *Kết ở đoạn III* là *kết trọn ở điệu chính.*

Nếu là tác phẩm khí nhạc, khi tái hiện (A') thường dùng các thủ pháp :

-Biến tấu giai điệu.

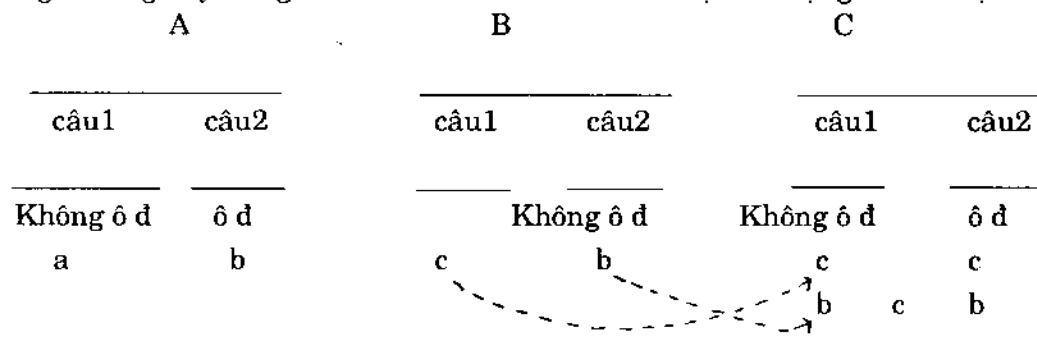
-Biến tấu hoà âm thay điệu thức.

-Biến tấu tiết tấu ở giai điệu hoặc ở phần đệm.

-Biến tấu cách viết, thêm hoặc bớt nốt.

184. Thể đoạn cấu trúc hình thức A-B-C.

Nếu đoạn III là C, thì C cũng không dùng tài liệu hoàn toàn mới, mà lấy tài liệu từ trong A, giống như B cũng từ A mà hình thành. Nếu thể ba đoạn có dùng điệp khúc thì thông thường hay dùng với khúc thức A-B-C. Sơ đồ một vài dạng làm ví dụ :



185. Cách thức nhắc lại các đoạn :

Sau đây là một vài cách thức nhắc lại cả một đoạn, cả hai đoạn cùng một lúc được dùng phổ biến :

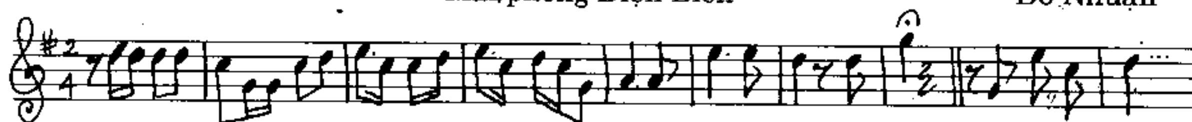
186. Đoạn phụ của thể hai hoặc ba đoạn : (Thể một đoạn không có đoạn phụ).

Đoạn phụ là đoạn mở đầu tác phẩm, là đoạn bắt cầu giữa hai câu (giang tấu), giữa hai đoạn (lưu không) hoặc là đoạn mở rộng cuối bài (kết nhấn mạnh).

Đoạn phụ có thể là một đoạn, là một câu hoàn chỉnh có lời hoặc không lời.

Đoạn mở đầu (xem lại mục 287 và 310).

Vd. 260 Giải phóng Điện Biên Đỗ Nhuận

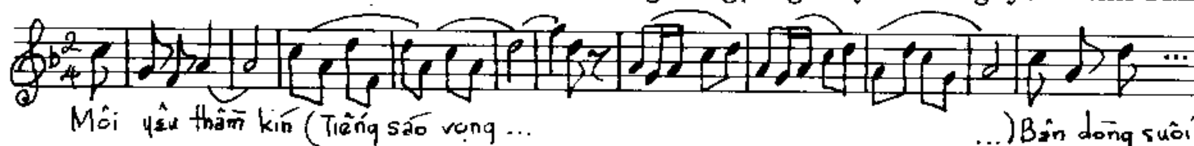


Đoạn phụ giữa - (giang tấu, lưu không) Đoạn phụ giữa là một đoạn nhạc -có hoặc không có lời ca -nối giữa hai đoạn, hai câu có mục đích giúp người hát đủ thời gian tạm nghỉ để biểu diễn tiếp qua đoạn, qua câu sau, đồng thời khẳng định và nói lên sự mạch lạc của cấu trúc.

Vd. 261 Serenade Schubert



Vd. 262 Chậm vừa - tha thiết Tiếng sáo gọi người yêu Nguyễn Đình Tấn



Đoạn phụ cuối (xem lại mục 289 và 310) hay phụ kết để nhấn mạnh thêm nội dung và tô đậm thêm chủ đề.

Vd. 263 Nguyễn Viêm



187 Thể ba đoạn thu nhỏ

Đoạn I (A) là một đoạn hoàn chỉnh. Kết ở T điệu chính, hoặc ở t điệu tương quan hoặc T của một trong những điệu gần.

Đoạn II (B) và *đoạn III* (C), mỗi đoạn chỉ có một câu. Đoạn II kết ở hợp âm Át để dễ trở lại (A') I.

Nếu đoạn 1 cấu trúc song song thì A' *nhắc lại câu 2 của đoạn I.*

Nếu cấu tạo theo lối tương phản thì A' *nhắc lại một phần hoặc toàn bộ câu 1* của đoạn I.

Vd. 264



Vd. 265



188. Thể ba đoạn không hoàn toàn là một biến dạng của ba đoạn chính quy.

Đoạn I và II có hình thức không khác gì thể ba đoạn đơn.

Đoạn III(A, A') khi tái hiện không nhắc lại toàn bộ đoạn I mà *chỉ tái hiện câu 2 đoạn,* nên đoạn này *cấu tạo song song*, hoặc chỉ nhắc lại *câu I của đoạn I,* nếu đoạn này cấu tạo *tương phản.*

189. Thể ba đoạn mở rộng -thể ba đoạn mở rộng có khúc thức hoàn toàn chính quy với ba đoạn I, II, III hoàn chỉnh, chỉ khác là đoạn tái hiện (A') *sau khi nhắc lại kết câu I, bắt đầu mở rộng ngay từ câu 2 hoặc mở rộng ở cuối câu 2.*

Việc làm ấy khiến cho đoạn A' cụ thể *dài hơn đoạn A độ hai nhịp*. Đây là hình thức *hoàn chỉnh và đẹp nhất* của thể ba đoạn. Trong sáng tác hiện nay, thể này dùng như phổ biến.

190. Ứng dụng thể ba đoạn đơn.

Thể ba đoạn đơn là thể *khúc thức hoàn chỉnh do tính quán triệt và thống nhất* của chủ đề.

Đoạn III tái hiện thường xuyên có *cao trào chủ yếu của toàn bộ khúc thức*, nên sự hoàn chỉnh càng biểu hiện rõ rệt.

Hoà âm chủ yếu của nội tại khúc thức là *không ổn định chiếm ưu thế,* nên đã tạo được tính căng thẳng cần thiết cho tác phẩm.

Vì những đặc điểm ấy, thể ba đoạn đơn được dùng nhiều -với tính cách độc lập -trong các tác phẩm thanh nhạc, các ca khúc riêng rẽ, các tiểu phâm khí nhạc. Nó cũng thường được dùng coi như một phần hoặc một chương của thể ba đoạn phức, của sonate hoặc giao hưởng.

Dân ca ít dùng vì khi không tái hiện cho thanh nhạc thì B không phát triển nhiều.

XII THỂ BA ĐOẠN PHỨC

191. Khái niệm : Như tên gọi, thể ba đoạn phức là thể khúc thức khá phức tạp. Nó là kết quả về hình thức *phóng đại thể ba đoạn đơn,* đạt đến quy mô tương đối lớn của kỹ thuật biểu hiện âm thanh.

Nói cách khác nó là một hình thức liên hợp các thể hai đoạn đơn và ba đoạn đơn. So sánh với thể ba đoạn đơn, ba đoạn phức có hai điểm cần chú ý :

-Hình thức lớn hơn.

-Đoạn II (tức B) rất nổi bật và càng rõ ràng hơn do tính khẩn trương và kịch tính rất sắc nét.

192. Đặc điểm thể ba đoạn phức :

Ba đoạn của thể này cùng có tên gọi như thể ba đoạn đơn :

A là đoạn trình bày nhưng có tính chất cấu tạo nên còn gọi là "*chủ ca*".

B là đoạn phát triển nhưng do tính chất cấu tạo nên còn gọi là "*phó ca*" hay "*phụ ca*".

A' vẫn gọi là *tổng hợp.*

Đặc điểm của thể ba đoạn phức là *tính tương phản* và *nhân tố* tạo nên sự tương phản ấy.

193. Tính chất tương phản được thể hiện *rõ ràng và đậm nét*, vì ở thể ba đoạn đơn đoạn B không thể đi quá xa chủ đề, còn ở ba đoạn phức *đoạn giữa này đã là hình thức của cả ba đoạn đơn*, nên sự tương phản càng rõ và mạnh, độc lập tính càng nổi bật.

Ví dụ : (không có tính áp đặt)

Nếu A có tính hoạt bát, mạnh mẽ thì B đối chọi lại bằng yên tĩnh, nhẹ nhàng.

Nếu A tươi vui thì B là sầu muộn, đa cảm.

Nếu A trầm lắng, bi thương, thì B là nhiệt tình, lạc quan.

Nếu A cứng rắn, khẩn trương, thì B là trữ tình, lặng lẽ, ung dung.

Và nếu giai điệu của B có dùng chất liệu của A cũng cần phải thay đổi tính chất.

194. Nhân tố tương phản – Có thể tạo được mọi tương phản với các nhân tố :

- Giai điệu, tiết tấu.
- Cách viết
- Phần đệm
- Âm sắc, âm lượng, âm khu, âm vực.
- Nhịp độ.

Tất cả mọi nhân tố tương phản ấy đều phải căn cứ vào *tinh thần, nội dung tư tưởng của chủ đề* và mọi *diễn biến của tình cảm* mới tạo được nhiều hình, nhiều vẻ lo-gic cho tác phẩm.

195. Tổ chức cấu trúc của từng đoạn - Đoạn I (tức A).

Đoạn I thường sử dụng *thể hai hoặc ba đoạn* đơn với âm nhạc ở trạng thái *ổn định.*

-Về *chủ đề* nhìn chung mang dáng dấp tương tự nhau, ít khi có sự đối nhau quá rõ rệt. Nhưng có thể, khi đoạn giữa (đoạn trung gian) của bản thân đoạn I ba đoạn đơn (tức B) có dùng tài liệu mới -và do đó *sẽ có sự đối nhau ngay nội tại của A* (ba đoạn phức) -thì sự đối nhau ấy cũng không mạnh mẽ và gay gắt như giữa A và B.

-Về *hoà âm* thường chấm kết cuối đoạn ở S hoặc T ở điệu chính, vì S là một đoạn độc lập. Cũng có khi kết ở S của điệu Át (kí hiệu D) nhằm tạo điều kiện không ổn định để tiến sang B mà phát triển.

196. Đoạn II (tức B)

-Tính *tương phản* là cốt lõi của đoạn II. Đối với A và A', tính tương phản về chất liệu âm nhạc của S rất đậm nét, và chính nó là hiệu quả cần thiết của khúc thức ba đoạn phức.Hình thức thường dùng là thể ba đoạn đơn.

-Về *hoà âm*, do hai chủ đề A và B đối nhau nên đó cũng là sự *đối nhau đương nhiên* về cả điệu tính lẫn điệu thức. Điệu tính và điệu thức ở cuối A và đầu B liên kết với nhau *rất đột ngột,* song đó lại là điều bình thường. Thể loại và phong cách giữa A và B càng khác nhau càng có hiệu quả mong muốn.

Có được như thế mới tạo được yêu cầu của kịch tính.

Dưới đây là một vài *gợi ý không mang tính chất áp dặt* trong các tiến hành tương phản giữa A và B, vì hiệu quả diễn đạt của mỗi tác phẩm là do tác giả của nó định đoạt với sự viện trợ của công năng âm luật, với khiếu thẩm âm và sáng tạo khác nhau của mọi người.

Nếu A là cân phương vuông vắn thì B là không chính quy.

Nếu A là vũ khúc thì B có thể là hành khúc.

Nếu A hoạt động ở âm vực cao thì B tiến hành ở âm vực trầm.

Nếu A ở điệu tính "S" thì B ở điệu tính hạ át trưởng, hoặc trong hệ hạ át trưởng.

Nếu A ở điệu thức trưởng thì B ở điệu thức thứ tương quan hoặc điệu thức thứ cùng chủ âm.

Nếu A ở điệu tính "a" thì B ở điệu tính hạ át thứ.

Nếu A ở điệu thức thứ thì B ở điệu thức thứ trưởng tương quan hoặc điệu thức trưởng cùng chủ âm.

197. Đoạn quá độ của thể ba đoạn phức

Đoạn B là một đoạn độc lập nên nó *kết ở điệu chính của nó,* khác hẳn B của thể ba đoạn đơn thường chỉ kết ở bậc át.

Từ A sang B điệu tính chuyển khá xa và có thể nhảy đột ngột. Nhưng từ B sang A', do có chuyển xa nên thường *yêu cầu đoạn quá độ nhỏ* để chuẩn bị cho tái hiện. Tốc độ của đoạn này thường *chậm hơn* đoạn A.

198. Đoạn III (tức A') là đoạn tái hiện. Đoạn này có thể tái hiện hoàn toàn đúng như A hoặc chỉ tái hiện từ chỗ có dấu - S - hoặc chữ *Dal segno* (viết tắc DS).

199. Các bộ phận phụ :

Tiền tấu: Hầu hết các tác phẩm âm nhạc viết với hình thức ba đoạn phức đều có tiền tấu. Về hình thức, tiền tấu mang sẵn *tính độc lập tương đối* nên có thể dài.

Tài liệu chủ đề của tiền tấu thường chắt lọc rút ra từ A và B; nếu lấy riêng của B thì *chuyển sang điệu tính chính.*

Có nhiều trường hợp tiền tấu cũng dùng tài liệu mới.

Cuối B và trước khi sang A có thể nhắc lại tiền tấu.

200. Coda - Coda là một bộ phận phụ mà cuối ba đoạn phức thường có. Coda mang *tính chất tổng hợp khái quát các chủ đề* của các đoạn nên *tương đối lớn.*

Ngay ở cuối ba đoạn đơn cũng có thể dùng bộ phận coda, nhưng hẳn là nhỏ hơn.

Coda thường ly điệu sang hệ thống hạ át rồi quay dần về át và chủ của điệu chính. Vì thế, coda có đầy đủ khả năng khẳng định thêm điệu tính chính.

201. Ứng dụng thể ba đoạn phức

Thể ba đoạn phức thể hiện tính độc lập rất rõ nét. Nó có khả năng lớn biểu hiện nhiều vẻ, nhiều màu, nhiều dạng nên thường được dùng với hình thức tác phẩm *hợp xướng hoàn chỉnh,* hoặc dùng làm hình thức *Aria* (mang tính chất than thở tự sự). Hành khúc cho đơn vị hay đoàn ca cũng hay dùng thể này.

Về khí nhạc, nó có thể là một chương của giao hưởng, và thường là chương giữa, hoặc dùng làm khúc thức cho prélude, cho ouverture của nhạc kịch; hoặc dùng làm hình thức vũ khúc.

PHẦN BA

PHỔ NHẠC VÀO LỜI THƠ VÀ PHỔ LỜI THƠ VÀO ÂM NHẠC

A. PHỔ NHẠC LỜI THƠ

I. QUAN HỆ MẬT THIẾT GIỮA THƠ CA VÀ ÂM NHẠC

202. Tiếng nói của mỗi dân tộc với nền tảng âm nhạc của dân tộc ấy.

Về quan hệ giữa tiếng nói với âm nhạc, nhạc sĩ người Nga MOUSSORGSKI đã nói: *"Âm nhạc tái hiện một cách có nghệ thuật tiếng nói của con người với tất cả mọi tế nhị, uyển chuyển nhất của nó".*

Về vấn đề này, nhà lý luận Pháp HENRI BARRAULT phát biểu : *"Mỗi tiếng nói có nền âm nhạc riêng của nó".*

Nền tảng âm nhạc của một dân tộc là một tổ chức nghệ thuật gắn bó hữu cơ giữa đặc trưng ngôn ngữ với thói quen tai nghe và tập quán thẩm âm của dân tộc ấy. Một đặc điểm rất dễ nhận thấy: *"Âm nhạc của các dân tộc có tiếng nói thuộc hệ đa âm đơn thanh thường có tuyến giai điệu tiến hành các nốt theo bước liền và bước lặp; các đường nét giai điệu của tiếng nói thuộc hệ đơn âm đa thanh lại thường tiến hành với bước nhảy - nhảy xa hoặc nhảy gần".*

Phong cách tiết tấu cũng không giống nhau, giữa hai hệ ấy. Nếu có dùng cả đảo phách và nghịch phách thì sự khác nhau ấy càng nổi bật với các đặc điểm khác nhau.

Thế cho nên, lời ca tiếng Việt *không dễ gì bị lôi cuốn vào tốc độ nhịp điệu,* vì mỗi từ - là một đơn âm của tiếng Việt - có một nghĩa riêng.

Còn về âm nhạc, giai điệu cũng rất ít nhắc lại nhiều nốt ở mãi trên cùng một độ cao.

203. Từ câu thơ đến câu nhạc và sự hình thành khúc thức dân tộc.

Từ đặc trưng ngôn ngữ mà hình thức thơ của mỗi dân tộc có những nghệ thuật gieo vần, cách tiến hành âm điệu và cách chọn nhịp điệu khác nhau. Và cũng từ đó, tiết tấu không thể giống nhau. Cho nên, tiết tấu trong âm nhạc được coi là một nhân tố quan trọng trong phong cách âm nhạc của một vùng, một miền, một khu vực và rộng ra là của một quốc gia.

Từ câu thơ tiếng Việt đến câu nhạc Việt Nam, là một quá trình tổ chức gắn bó hữu cơ. Rồi từ câu nhạc đến đoạn nhạc, đến bài bản - chủ yếu là ca khúc - khúc thức Việt Nam có những cấu trúc nằm trong quy luật của khúc thức âm nhạc thế giới nói chung, đồng thời vẫn giữ những hình thức cấu trúc âm thanh có đặc điểm riêng biệt của dân tộc mình.

Khúc thức Việt nam tức khúc thức dân tộc, đã có *các thể câu, thể đoạn vuông vắn, cân phương, đồng thời còn có các hình thức đoạn gồm 12,16, hoặc 20 nhịp...* xem ra không cân bằng, không đối xứng nhưng lại rất phù hợp với các thể thơ cách luật - thất ngôn, tứ tuyệt, lục bát... và các biến thể phù hợp với các thể thơ 4,5,6,8 chữ và thơ tự do của ta; Các cấu trúc ấy rất phù hợp với khiếu thẩm âm và tập quán tai nghe của người Việt Nam.

II. PHỔ NHẠC VÀO LỜI THƠ

204. Kỹ thuật sáng tác ca khúc.

Đã từ lâu, rất lâu, phương pháp phổ nhạc vào lời thơ được coi là phương pháp chung nhất về kỹ thuật sáng tác thanh nhạc nói chung và ca khúc nói riêng của tất cả các nền ca nhạc của mọi dân tộc. Và đó cũng là phương pháp sáng tác thanh nhạc cổ truyền và cổ điển.

Các điệu ca, lý, hò, vè...trong kho tàng dân ca quý báu của ta cũng sáng tác theo phương pháp ấy. Đó cũng là phương pháp sáng tác các hình thức ca trù, các hình thức ca hát sân khấu dân gian của ta.

Dựa vào thực tế đó, có lý luận phản đối việc đặt ca từ - lời ca - cho âm nhạc có sẵn - không nói đến việc đặt lời mới cho dân ca - tức là phương pháp phổ lời cho nhạc. Lập luận rằng: thơ là kết quả của ý nghĩ, của tư tưởng, còn âm nhạc là phương tiện biểu lộ tình cảm. Âm nhạc là sự hoạt động, là sức sống; mà biểu lộ tình cảm thì không thể đi trước ý nghĩ và tư tưởng. Ở đây chỉ nói trong phạm trù ca khúc.

Lập luận như thế, ta thấy chưa thấu triệt hết chức năng cũng như chưa nhận thức hết khả năng kỳ diệu của âm nhạc; Nhưng đứng ở góc độ một mặt khác lập luận ấy cũng có cái đúng vì lẽ nội dung luôn luôn quyết định hình thức. Song có một sự thật mà mọi người đều công nhận - kể cả các nhà thơ - là khi một thi phẩm đã được phổ nhạc thì đôi cánh âm nhạc đã nâng cho bài thơ bay cao, bay xa và có chiều sâu hơn. Đến lúc ấy, mọi người chỉ còn biết đến âm nhạc, chỉ nói nhiều đến âm nhạc.

Trong thơ vốn đã có nhạc. Song âm nhạc ấy đã khuôn vào mực thước nhất định, đã hoạt động theo tứ thơ, nó thiếu khả năng vùng vẫy, thanh thoát và sự biểu hiện năng động của mình.

Còn *"âm nhạc của âm nhạc"* vốn có tần số của âm thanh, có độ dài, độ cao, độ mạnh, màu âm...nên có sức truyền cảm trực tiếp rất mãnh liệt, tác động ngay vào cảm giác, vào tiềm thức, gây ra những phản ứng nhanh, nhạy, sâu đến tâm lý, sinh lý con người. Cho nên, trong ngôn ngữ thi ca sức truyền cảm ấy vốn có, vẫn có nhưng chưa đủ độ mạnh và sức phản ứng chưa thể sánh kịp với sức truyền cảm của ngôn ngữ âm thanh.

Lúc đầu, âm nhạc dựa vào thơ là chủ yếu, sau khi đã phổ thành bài hát, thành ca khúc thì âm nhạc có tính độc lập và chi phối lại thơ, lúc bấy giờ chỉ còn quy luật của âm nhạc. Lời ca cụ thể hơn âm nhạc, *nhưng nội dung của âm nhạc bao giờ cũng rộng rãi, bao hàm, súc tích hơn lời ca.*

Ở Việt Nam vào khoảng năm 1935 -1945, có phong trào đặt lời Việt vào các điệu nhạc Pháp - Phần lớn là các ca khúc rút ra từ các phim điện ảnh - và cũng tồn tại song song với công việc sáng tác ca khúc mới đang hình thành. Lúc bấy giờ có tên gọi là "âm nhạc cải cách". Phương pháp phổ lời ca vào âm nhạc mới nảy sinh.

Cho đến nay, công việc sáng tác thanh nhạc nói chung và ca khúc nói riêng có mấy phương pháp sau đây: Phổ nhạc vào lời thơ, phổ lời ca cho âm nhạc và sáng tác đồng thời cả âm nhạc và lời ca. Dùng phương pháp nào là do sự vận dụng theo sở trường và thói quen của mỗi người. Và như vậy, người viết ca khúc vừa làm cả chức năng của nhà thơ.

205. Đặc điểm ngôn ngữ Việt Nam với kỹ thuật phổ nhạc vào lời thơ.

Cùng một từ thơ, cùng một nội dung, khi đưa vào âm nhạc, mỗi tác giả soạn nhạc đều phổ *theo đặc trưng, ngôn ngữ của dân tộc mình.* Tất nhiên trong đó có những quy luật

riêng của từng ngôn ngữ đồng thời cũng nằm trong các quy luật chung của cấu trúc âm nhạc.

Tiếng Việt không những giàu về giai điệu mà còn giàu cả nhịp diệu; Trọng âm tiếng Việt không nổi bật như các ngôn ngữ thuộc hệ đa âm đơn thanh. Do vậy, các ngôn ngữ không có thanh điệu *thường dựa vào sự tổng hợp của trọng âm với ngữ điệu để tạo âm hình.*

Với Sáu thanh tiếng Việt đủ khả năng tạo nên những quãng âm nhất định song so với các quãng trong âm nhạc thì vẫn kém phần phong phú. (Xem lại mục "Trục dấu giọng tiếng Việt"). Vì lẽ đó, khi phổ nhạc lời thơ phải chọn độ cao các nốt cho phù hợp với mỗi từ. Lẽ đương nhiên không nên quá cứng nhắc, nô lệ về độ cao và dấu giọng.

Trong kỹ thuật phổ nhạc vào lời thơ, hãy lưu ý là tiết tấu còn có khả năng dùng nhiều dạng khác nhau, nhưng về độ cao hầu như bị khống chế bởi các dấu giọng. Tuy thế, cũng không nên quá lệ thuộc vào dấu giọng mà lãng quên hoặc làm mất đi hình tượng và tính cách âm nhạc. Đưa thơ vào nhạc, dấu giọng cần tôn trọng nhưng cũng chỉ nên vận dụng trong điều kiện tương quan miễn là không ép dấu để đến mức hiểu sang ý khác do dấu giọng bị thay đổi dưới dạng không chính xác về độ cao.

206. Khúc thức âm nhạc và cấu trúc của thể thơ.

Khúc thức là những *hình thức âm nhạc tồn tại lâu dài với lịch sử* của nó qua thời gian và không gian, do thói quen thưởng thức được đúc kết *thành quy luật* nhằm giúp cho người nghe dễ nhớ dễ hiểu.

Chọn khúc thức là đã đặt cho mình phải viết về gì và giải quyết vấn đề của nội dung ấy như thế nào rồi. Nói cách khác; tùy theo vấn đề của nội dung mà chọn khúc thức cho thích hợp.

Khi chọn khúc thức, trước hết căn cứ vào nội dung của thơ, tìm hiểu và thấm nhuần thơ. Nếu bài thơ đã có phân đoạn rõ ràng và thích ứng với khúc thức là điều rất thuận lợi, gặp trường hợp *thơ chưa có những điều kiện phù hợp thì người viết nhạc cần bám sát chủ đề, căn cứ vào nội dung mà phân chia bố cục lại cho thích hợp với khúc thức*. Khúc thức của ca khúc - cũng như khúc thức âm nhạc nói chung - *phải chặt, gọn, mạch lạc, hài hoà, thống nhất mà biến hóa.* Có rất nhiều ví dụ phong phú trong kho tàng ca khúc phổ nhạc của các tác giả Việt Nam.

Để được tính nhất quán toàn bộ tác phẩm mà vẫn giàu tính biến hoá, cần lưu ý đến những nhịp đầu của các đoạn để tạo nên giai điệu, hoặc tiết tấu hoặc hoà âm có những điểm giống nhau của tuyến nhạc, của nhịp điệu hoặc của âm hưởng. Tốt nhất là khi hai bài thơ đã có phân đoạn phù hợp với bố cục của khúc thức âm nhạc, và mỗi đoạn lời thơ lại đúng với những âm thanh có độ cao của dấu giọng trùng nhau.

"Tiếng đàn bầu" *Thơ Lữ giang - Nhạc Nguyễn Đình Phúc.*

Vd. 296



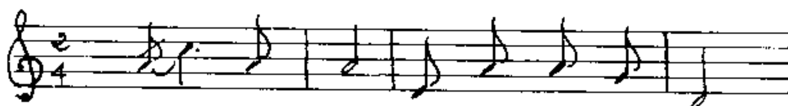


Cung trầm là giọng cha
thân mình chẳng tự do

"Bộ Đội Về Làng"

Thơ Hoàng Trung Thông - Nhạc Lê Yên

Vd. 297



Các anh đi ngày ấy đã lâu rồi
Nhớ ngày xưa làng xóm cũ dân nghèo



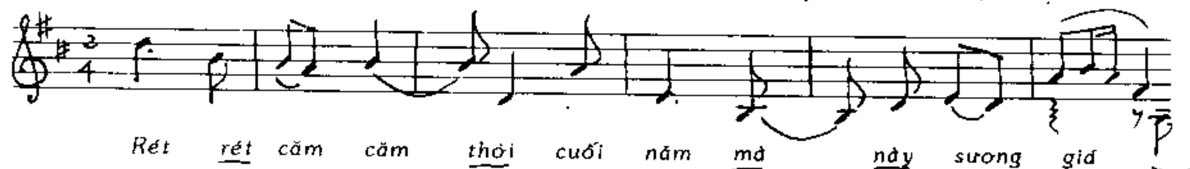
xóm làng tôi còn nhớ mãi
sống thầm đêm dài tăm tối

Nếu lời thơ ấy thiếu một vài điều kiện nói trên, người viết nhạc cần tạo ra những nhân tố ấy bằng thủ pháp thêm lời, thêm chữ, thêm nguyên âm, thêm nhạc nối..., những tiếng đệm, những "hư từ" thường làm nhiệm vụ *nối tiết, nối câu, nối đoạn phá thể của lời thơ để phù hợp với tiến hành giai điệu* làm cho cấu trúc âm nhạc hoàn chỉnh.

Vd. 298

"Cây Chiêm"

Ca dao Quách Vinh . Nhạc Tô Vũ



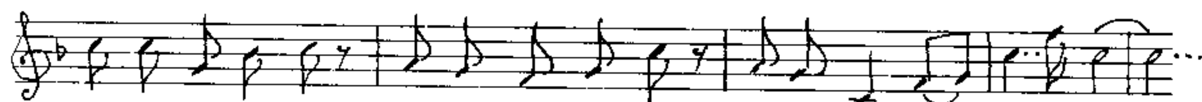


Vd. 299 "Nhớ"

Thơ Thanh Hải Nhạc Lê Yên



Anh ơi em xin xin anh đừng có hỏi con chim



Con chim chỉ biết hót - Nó không hề ngồi im - Nhớ anh mà nó khóc đó anh ...

Chúng ta thường gặp những bài thơ có nội dung súc tích, lời thơ trau chuốt nhưng bao gồm qúa nhiều khổ hoặc chứa đựng một số từ phần nào qúa tải không thích ứng với khúc thức âm nhạc, người viết nhạc bắt buộc phải chọn lựa và lược bớt khổ thơ, lược bớt những từ không cần thiết. Việc xử lý này cần được bàn bạc hoặc có sự góp ý của tác giả thơ.

Trong thực tế ở ta đã có nhiều ca khúc viết theo cách này và sự thành công đã khẳng định. Các bài hát như thế thường có chú thích: Trích thơ hoặc phỏng theo ý thơ hoặc dựa vào tứ thơ của tác giả bài thơ.

Trong sáng tác ca khúc hay sáng tác phần thanh nhạc quy mô cần có sự hợp tác chặt chẽ, ngay từ lúc đầu, giữa người viết lời ca và người viết nhạc là điều kiện thuận lợi nhất. Chỗ nào hợp với chức năng thơ thì thơ là chính ; Chỗ nào thích ứng với chức năng âm nhạc, thì nhạc là chủ đạo. Làm như thế mới tạo điều kiện cho sáng tác đi đến một hình tượng nhất quán giữa lời và nhạc, giữa nội dung và hình thức.

Phổ nhạc cho thơ âm nhạc cần phải *chủ động về bố cục đồng thời tôn trọng nguyên tắc chung trên cơ sở nội dung mà chọn hình thức thích hợp.*

207. Tính thống nhất và tính biến hoá

Rất cần tính thống nhất giữa nhạc và thơ, song điều quan trọng vẫn là *tính thống nhất của âm nhạc.* Nhạc đàn và nhạc hát đều phải thông qua nghệ thuật biểu diễn và phụ thuộc vào quá trình biểu diễn. Muốn người nghe, không nghe sau quên trước, *âm nhạc yêu cầu rất cao về tính thống nhất.* Nếu là thanh nhạc thì trước hết đó là tính thống nhất giữa lời ca và âm nhạc, dù rằng âm nhạc vừa là hình thức vừa là nội dung. Song tính thống nhất của âm nhạc vẫn là chủ yếu, *mà trong sự thống nhất ấy rất cần tính biến hoá.*

Để có được sự nhất quán về cả hai tính chất trên, âm nhạc có những thủ pháp mang đặc điểm riêng. Nhất quán về âm thanh/hình tượng sẽ tạo nên tính thống nhất. Có khi là hai hình tượng ở hai đoạn khác nhau, đối chọi nhau nhưng đó là *hai mặt của một vấn đề.* Tuy thế, trong thống nhất không thể thiếu tính biến hoá -biến hoá mà không lạc đề - để loại bỏ sự nhàm chán. Đó là nguyên tắc cơ bản của khúc thức âm nhạc.

208. Điệu thức và Điệu tính

Các ca khúc hay đều có giai điệu đẹp. Giai điệu đẹp của ca khúc Việt Nam luôn luôn yêu cầu có sự thay đổi tiến hành các quãng do thói quen của tai nghe và tập quán thẩm âm vì ngôn ngữ tiếng Việt có nhiều dấu giọng.

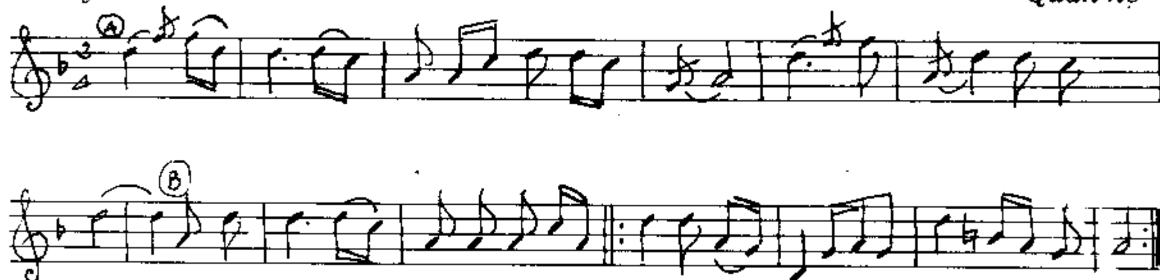
Đặc điểm ấy không những chỉ yêu cầu trong ca khúc mà ngay cả trong nhạc đàn cũng phải *giữ lấy cái " Hồn" của ngôn ngữ dân tộc.* Tính giai điệu trong thơ và tính giai điệu trong nhạc sẽ làm giàu đẹp mãi thanh âm của ngôn ngữ. Ngược lại, càng tôn trọng đặc điểm của ngôn ngữ thì thanh âm ngôn ngữ càng phong phú thêm tính giai điệu trong thơ và trong nhạc.

Nói như thế không có nghĩa là muốn cho giai điệu mang đậm đà tính dân tộc chỉ nên nghiên cứu dấu giọng và vận dụng thang NĂM ÂM. Điều ấy chỉ đúng phần nào, vì tính dân tộc không bắt buộc âm nhạc phải khuôn khổ trong một số âm mà cần phải biến hoá, tận dụng sự phong phú của các màu âm, và cần được phản ánh cả tính thời đại ở trong đó nữa. Do đó, để có một giai điệu mang đầy đủ những tính chất nói trên, *cần vận dụng khéo léo kỹ thuật xen kẽ và pha màu giữa các thang 5 cung; cần mạnh dạn vận dụng các kiểu thang âm qua tiếp thu có chọn lọc.*

Về kỹ thuật pha màu âm thanh, vận dụng thang 5 âm xen kẽ trong miêu tả nội tâm và ngoại cảnh, ông cha ta đã có nhiều sáng tác để lại trong kho tàng vốn cổ ca nhạc dân gian. Chúng ta cần học tập và phát huy trong sáng tác hiện nay.

Vd. 270

"Cây Trúc Xinh" *Quan họ*

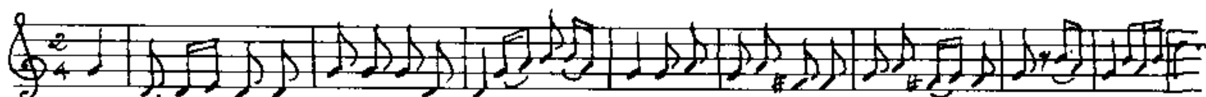


A: dùng thang âm RE - FA - SOL - LA - DO

B: dùng thang âm RE - FA - SOL - LA - SI

Vd. 271

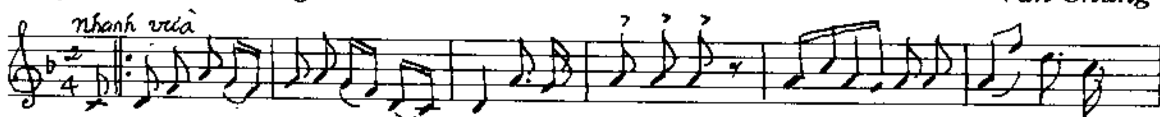
"Đi Cấy" *Dân ca Việt Nam*



Dùng 2 thang âm xen kẽ : SOL - LA - SI - RE - MI + SOL - LA - SI # RE # FA

Vd. 272

"Quê Tôi Giải Phóng" *Văn Chung*



Dùng 2 thang âm xen kẽ: RE - FA - SOL - LA - DO

bSI - DO - RE - FA - SOL

" Giai điệu " trong thơ cũng như trong nhạc đều xây dựng trên những yếu tố mang tính âm nhạc kết hợp lại theo "cấp độ" : Cấp độ ngôn ngữ và cấp độ âm nhạc. (Cấp độ là vị trí trong một trật tự sắp xếp theo trình tự nhanh chậm của ngôn ngữ hay của âm nhạc). Trong ca khúc, *cấp độ ngôn ngữ phải tương ứng với cấp độ âm nhạc.*

Quá trình sáng tác giai điệu là quá trình chọn lựa và kết hợp. Chọn lựa những đơn vị nhỏ nhất kết hợp lại thành những tổ chức phức hợp để tạo hình tượng. Đó là qúa trình đi từ nốt đến động cơ, tiết, câu và đoạn. Cụ thể, đó là quá trình cấu tạo ngôn ngữ âm nhạc *bao gồm cả âm chất, giai điệu và phần đệm.* Tất cả đều nhằm khả năng diễn đạt cao nhất những suy nghĩ và tình cảm mà tác phẩm mong muốn truyền đạt đến người nghe.

209. Dấu giọng

Các nghệ nhân lão thành xưa kia thường có lời khuyên bảo: **"Hát ca cần phải tròn vành rõ chữ"**. Điều ấy không những chỉ *nhắc nhở người hát mà cả người sáng tác.*

Phổ lời vào nhạc hoặc phổ nhạc vào lời thơ luôn luôn tôn trọng dấu giọng từng từ, từng âm. Điều ấy tỏ rõ sự trung thực với nội dung mà cả người sáng tác lẫn người biểu diễn đều mong muốn thông tin đến người nghe.

Tiếng Việt có đầy đủ khả năng vận dụng thủ pháp nhắc lại nhịp điệu, nhắc lại ngữ âm, đề cao ngữ điệu, song phải luôn luôn quan tâm đến dấu giọng, sử dụng phương pháp xê dịch dấu giọng linh hoạt và hợp lý. Nếu xử lý *máy móc quá không dám buông lơi trục dấu giọng* thì cả lời ca cùng giai điệu đều gượng ép, mất đi cả sự uyển chuyển và sinh động ; nhưng nếu chú ý đến các kỹ xảo của âm nhạc (nhắc lại, mô tiến, mô phỏng...) thì lời ca không những tối nghĩa mà chất lượng văn học, hình tượng ngôn ngữ cũng kém hẳn đi.

210. Tiết tấu và khuôn nhịp

Tiết tấu và khuôn nhịp bao giờ cũng có quan hệ với nhau trong mọi trường hợp. Khuôn nhịp được hình thành trong đặc điểm của tiết tấu và ngược lại.

Tiết tấu trong âm nhạc cổ truyền và dân ca của ta thường vận dụng các khuôn nhịp 4/4, 4/8, 2/4, 2/8...còn các khuôn nhịp 3/4, 3/8, hoặc 6/8, 9/8...cũng có nhưng rất ít gặp.

Không vì những lý do đó mà trong phổ nhạc lời thơ, trong sáng tác ca khúc, *lại hạn chế hoặc tránh dùng các loại khuôn nhịp ấy* hoặc các nhịp pha trong quá trình tiến hành cấu trúc giai điệu. Điều chủ yếu là có thích hợp, gắn bó với nội dung hay không.

Vd. 273

"Hoa thơm bướm lượn" *Quan họ*



Vd. 274

Vừa phải *"Ta đã lớn"* *Nguyễn Xuân khoát*



Có những ca khúc cần phải đưa nhịp vào khuôn thước nhất định; Nhưng cũng có những trường hợp khuôn nhịp phải phá vỡ, phải thay đổi. Phục tùng một khuôn nhịp cần phải nhất quán; Còn nếu phải thay đổi hay xen kẽ pha nhịp, việc ấy *không tùy tiện tiến hành mà cần căn cứ trên lô-gích của nội dung thơ và nhạc,* vì sự cân đối có lúc do tương quan hỗ trợ giữa thơ và nhạc có *thể không lệ thuộc vào số lượng nhịp mà do cấu trúc đường nét của âm nhạc.*

Vd. 275　　*"Lý hoài xuân"*　　*Dân ca V.N*





Các cách tiến hành như vậy trong dân ca của chúng ta đã vận dụng khá nhiều thủ pháp rất sinh động.

Việc lựa chọn và sắp xếp khuôn nhịp tuy không đến mức độ phức tạp, song cũng không quan niệm qúa đơn giản. Ngay trong một ca khúc, chọn khuôn 2 hoặc 4 nhịp cũng cần cân nhắc kỹ lưỡng, xem thử nội dung ấy mà nhịp ấy thích ứng với khuôn nhịp nào: 2 hay 4? Đơn vị nhịp của hai phách hiệu này, tuy đều chia 2 chẵn, nhưng trọng âm lại khác nhau.

Cũng là hành khúc nhưng có nhiều kiểu nhịp đi : khúc quân hành, hành khúc nghi lễ, hành khúc dã chiến, hành khúc tang lễ...nên có thể dùng nhiều phách hiệu khác nhau : 2/4, 4/4, 2/2 hoặc 6/8... Và còn có thể dùng cả khuôn nhịp 3 trong hành khúc.

"Hành khúc quân nhân"　　*C.Gounod*

Vd. 276　*March*　　*(Trích nhạc kịch "FAUST")*



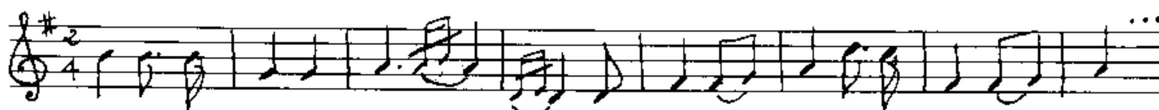
"Hành khúc thanh niên Xô Viết" (Đoàn ca)　　*X.TULICOP*

Vd. 277　*March*



"Gặp mặt quê hương"　　*Tô Hải*

Vd. 278　*Hành khúc trữ tình*



"Phải giết lũ giặc Mỹ" *Trọng Loan*

Vd. 279 *Nhịp đi -mạnh*



"Giải phóng Điện Biên" *Đỗ Nhuận*

Vd. 280 *Mf*



Sắp xếp khuôn nhịp linh hoạt, lô-gích là đã *thực hiện được một tiết tấu cần thiết, phong phú và sinh động* cho nét nhạc đang viết. Ngược lại, mặt khác, một tiết tấu phong phú và sinh động cần sự sắp xếp linh hoạt của khuôn nhịp.

Phổ nhạc cho thơ, một mặt phải nghiên cứu thơ, lấy nhịp điệu, tiết tấu của thơ làm chỗ tựa, *mặt khác lại cần tạo lấy một tiết tấu, nhịp điệu riêng cho từng bài hát.*

Thể thơ phổ biến của ta là thơ lục bát, thể thơ mà các làn điệu dân ca đã nẩy sinh ra từ đấy; chúng rất đa dạng, không mấy bài giống nhau vì giai điệu và tiết tấu *trong sáng tạo của nhân dân ta không bao giờ chịu trùng lặp, chịu khuôn khổ trong giai điệu của thơ.*

Phổ nhạc vào thơ cụ thể là sáng tác bài hát mới, vì vậy, luôn luôn phải tìm giai điệu mới, tiết tấu mới vì hát không phải là ngâm thơ.

211. Chấm câu và kết.

Các phương thức chấm câu và kết trong phổ nhạc là cách thức đã nêu thành nguyên tắc chung trong sáng tác âm nhạc.

Trường hợp đáng lưu ý là lời thơ có trước nên có thể dẫn dắt âm nhạc đến bị động trong cấu trúc khúc thức. Hoặc ngược lại, nếu không xử lý các chấm câu một cách linh hoạt - do quá gò bó trong luật lệ cân phương - phù hợp với lời thơ thì âm nhạc cũng sẽ rơi vào các nhược điểm khô khan, rời rạc, gượng ép...

Vì những lẽ đó, cần tránh sự tùy tiện trong chấm câu. Trước hết, là *lựa chọn giọng điệu cho phù hợp với nội dung thơ ;* Phải biết là mình *đang vận dụng thang âm nào :* điệu thức Trưởng hay thứ, giai điệu dân tộc đơn thuần hay pha trộn, xen kẽ? Vì cùng vận dụng một số âm giống nhau, nhưng điệu thức và điệu tính có thể khác nhau như chúng ta đã biết.

Xác định được giọng điệu rồi mới khẳng định được vai trò và nhiệm vụ các bậc thang âm. Và từ đó xác định các âm tính và động có liên quan mật thiết đến các phương thức chấm câu. Không xác định được vai trò và nhiệm vụ các bậc của thang âm sẽ xảy ra tình trạng chấm câu và kết thiếu mạch lạc, thiếu rõ ràng.

Để chấm câu và kết được tốt, có hiệu quả mà vẫn linh hoạt *còn phải cân nhắc đến độ dài của các nốt được sử dụng.* Nếu sau mỗi câu, các nốt dùng để ngưng nghỉ (ngoài chức năng và nhiệm vụ của nó) đều có một độ dài lặp lại như nhau (chẳng hạn đều là nốt tròn cả) thì nhịp độ mạch lạc tuyến nhạc sẽ tẻ nhạt, nhàm tai: Song cũng cần hiểu là yêu cầu ấy không vận dụng máy móc, vì có rất nhiều hình thức ca khúc mà chấm hết các câu đều là những nốt có độ dài giống nhau lại là cần thiết, là đẹp và hay.

Vd. 281 *"Vãi ra"* *Dân ca V.N*



Vd. 281 *"Bóng cây Ko Nia"* *Phan Huỳnh Điểu*



Ngoài độ dài cần chú ý đến độ cao. Nếu chấm hết các câu, vừa có độ dài như nhau lại trùng lặp ở cùng một độ cao thì hiệu quả không những nhàm tai mà còn bộc lộ sự nghèo nàn.

212. Cách tiến hành cụ thể của phương pháp phổ nhạc vào lời thơ.

Trước hết là khâu chọn kịch bản văn học (nhằm viết nhạc kịch, thanh xướng kịch, hợp xướng nhiều chương...) hoặc một hai tứ bài thơ với nhiều quy mô dài ngắn khác nhau nhằm cho các thể ca khúc đã có sẵn; có trường hợp lại do người viết nhạc tự soạn lấy. Tiếp đó là phần sáng tạo ra âm nhạc phù hợp với tư tưởng tình cảm tinh thần nội dung của thơ.

Trong thực tế lao động nghệ thuật, không phải bài thơ nào cũng phổ được nhạc, kể cả các bài thơ rất súc tích. Người soạn nhạc có thể tự do "*giai điệu hoá*", "*tiết tấu hoá*" bất kỳ một bài thơ nào.

Câu nói ấy rất đơn giản mà cũng rất khó trả lời. Vì những điều ấy phụ thuộc ở mức độ tài năng, kinh nghiệm, thủ pháp của người viết nhạc. Song dù thế nào đi nữa, đều có thể vận dụng phương pháp tiến hành cụ thể như sau.

Muốn phổ nhạc một bài thơ (dù dài, ngắn, lớn, nhỏ) yêu cầu trước hết *là người viết nhạc phải tìm mối đồng cảm với nhà thơ, phải rung động thật sự với lời thơ.* Vấn đề đặt ra là nội dung và cảm hứng. Từ đấy, phần âm thanh (ngôn ngữ âm nhạc) sẽ hình thành dưới dạng một khúc thức nào đó phù hợp với nội dung. Quá trình và kết quả lao động nghệ thuật có khi trót lọt, trôi chảy, thành công; Song cũng có lúc khá vất vả, làm đi làm lại nhiều lần vẫn chưa đạt được kết quả mong muốn.

Trong nghệ thuật, thất bại không nản lòng, thành công không tự mãn. Tư tưởng, tình cảm, thanh âm, nhịp điệu, tiết tấu, sắc thái...đã tiềm có sẵn ở mức độ nhất định trong lời thơ. Các nhân tố ấy cần được phát triển, tô đậm nhân lên, khi sáng tạo phần âm nhạc.

213. Tổ chức cấu trúc.

Vì là thơ có trước, âm nhạc phải căn cứ vào lời thơ, tổ chức sắp xếp thành câu, đoạn hay nhiều đoạn để dẫn đến một *khúc thức được chọn lựa trước*. Bố cục khúc thức của ca khúc tùy thuộc quy mô của bài thơ mà có thể có: Tiến tấu - đặt vấn đề - đối đáp - phát triển - biến hoá - kết và vĩ thanh, cấu trúc chính quy hoặc không chính quy...

214. Gây men cảm hứng.

Nhạc cảm là yếu tố bao trùm và quan trọng trong quá trình sáng tạo. Nhạc cảm có thể nhanh, nhạy và đến ngay lúc bắt tay vào viết: Đôi khi nó chỉ đến trong từng lúc, từng giai đoạn. Đối với phổ nhạc vào lời thơ, nhạc cảm thường đến trong trường hợp thứ hai. Do đó, người viết nhạc cần phải biết gây men cảm hứng. Sau khi đã phát hiện thấy đồng cảm với thơ, cần đọc đi đọc lại nhiều lần bài thơ. Có nhiều lúc phải ngâm lên, hát lên (hát phóng tác lớn giọng) vì cuối cùng bài thơ là bài hát. Nếu thuộc lầu bài thơ càng tốt. *Tình cảm, tính chất, sắc thái, phong cách của thơ càng ngấm càng biểu hiện nhuần nhị qua âm nhạc. Quá trình ấy là công việc gây men cảm hứng.*

215. Quá trình hình thành giai điệu và cấu trúc khúc thức.

Thanh âm, tiết tấu, nhịp điệu lời thơ là chỗ dựa của đường nét giai điệu của tiết tấu âm nhạc. Các từ có ý nghĩa trọng tâm nên đặt ở những nốt nhấn mạnh (trọng âm) và dài. Chỗ ngừng nghỉ, ngắt hơi cần hợp lý để khi nghe sẽ dễ hiểu lời, phát âm dễ tròn vành rõ chữ. Những chỗ do yêu cầu của nội dung, trọng âm có thể di chuyển và nhấn lệch.

Tìm mọi cách để tổ chức âm nhạc không bị động theo thể thơ, nhưng lại gắn bó với nội dung thơ, toát lên tinh thần của thơ, nhất quán với thơ. Tất cả đều nhằm tạo cho khúc thức được hoàn chỉnh mà phóng khoáng, linh hoạt, sinh động.

Chính vì thế, người viết nhạc phải nghiêm khắc với mình, học tập mãi và viết nhiều để luyện chắc tay bút và làm việc hết sức thận trọng.

Phương pháp phổ nhạc vào lời thơ sẽ đạt nhiều thành công, nếu biết tích cực khai thác, phát huy mọi khả năng tiềm tàng có sẵn trong thơ, nhằm nâng cao mức biểu hiện, tạo một nhịp cầu âm thanh kỳ diệu đưa nội dung các đề tài đến người nghe một cách sinh động, sâu sắc, phong phú và giàu sức thuyết phục. Lúc bấy giờ, bài thơ thật sự là một bài hát, một ca khúc sinh tồn hay lãng quên, thành công hay thất bại.

B. PHỔ LỜI VÀO ÂM NHẠC

Ở Việt Nam, phương pháp phổ lời vào âm nhạc là một phương thức sáng tác bài hát đã có từ phong trào "*Âm nhạc cải cách*" trước Cách Mạng Tháng Tám năm 1945.

Hiện nay nó vẫn được coi như một phương pháp sáng tác ca khúc song song với phương pháp phổ nhạc vào lời thơ.

Phổ nhạc hay phổ lời, đặc trưng dấu giọng trong ngôn ngữ tiếng Việt vẫn cần phải nêu lên, vì cả hai phương pháp đều có những thuận lợi và khó khăn nhất định. Khi mới bắt đầu phổ lời vào âm nhạc tưởng như phương pháp này sẽ có nhiều thuận lợi. Song trên thực tế, việc tiến hành không đơn giản chút nào.

Có trường hợp chỉ một dấu, một chữ nhưng mất khá nhiều công phu và thời gian!

Cũng có những trường hợp không xoay xở nổi. Lúc đó, hoặc là phá giai điệu, hoặc thay đổi cả một câu lời ca. Nếu không, chỉ là sự gán ép hoặc vô nghĩa, hoặc ý tứ không có gì liên kết trước sau...

Mặc dù thế, thông qua thực tế sáng tạo ta vẫn rút ra được những kinh nghiệm thuận lợi và khó khăn.

216. Ưu điểm của phương pháp phổ lời vào âm nhạc.

Do âm nhạc được hình thành trước, nên:

- Bố cục và cấu trúc âm thanh tương đối chặt chẽ hoàn chỉnh.
- Ý nhạc (tư duy âm thanh) được phát huy đầy đủ và tự do, phóng khoáng trong ngôn ngữ âm nhạc.
- Tính thống nhất bài hát chặt chẽ.
- Các kỹ xảo như mô tiến, nhắc lại, mô phỏng có điều kiện sử dụng phong phú.

217. Nhược điểm và khó khăn.

Chính vì âm nhạc đã hoàn chỉnh, nhịp độ và tiết tấu, nhất là độ cao đã rõ ràng và khuôn thước, nên:

- Lời ca, nếu không gia công đúng mức sẽ bị hạn chế tính văn học, ít nhất là thơ do từ ngữ có dấu giọng nên không dễ dàng tìm chữ phù hợp với các cao độ và tiết tấu đã có sẵn. Có khi được chữ, được câu, được vần thì nghĩa không rõ, không đạt hoặc chệch mất ý.
- Thường gặp những hiện tượng lời ca gượng ép, thiếu liền mạch, liền ý, ngữ pháp ít được tôn trọng.
- Do gượng ép (nhất là dấu giọng) nên câu văn tối nghĩa không thuận lợi cho cách hát tròn vành rõ chữ. Lời ca nghèo sắc thái, kém hình tượng, kém sức thuyết phục.
- Lời ca có nhiều nhược điểm không tôn được âm nhạc, hỗ trợ và nhất quán với âm nhạc.

218. Nguyên tắc phổ lời vào âm nhạc.

Trước hết là phải biết phát huy các ưu điểm, khắc phục và hạn chế những nhược điểm khó khăn.

- Dấu giọng của lời ca phải phù hợp với độ cao, kể cả cách sử dụng xê dịch linh động trục âm thanh.
- Chỗ ngừng nghỉ của nhạc cũng là chỗ lấy hơi gieo vần của lời ca.
- Cần có sự phù hợp giữa các từ chính, phụ của lời ca. Ý của các từ ấy với các nốt chính, nốt phụ trong giai điệu (tức là các trọng âm, phách nhẹ, nốt lướt và các nốt hoa mỹ).

Các nguyên tắc này áp dụng linh động, không lấn át nhau không trọng nguyên tắc nào và xem nhẹ nguyên tắc nào. Chúng đều có giá trị như nhau và cần được vận dụng quán triệt trong quá trình sáng tác.

219. Các cách tiến hành cụ thể phổ lời vào nhạc.

- Trước hết phân tích cấu trúc hình thức âm nhạc đồng thời nghiên cứu yêu cầu nội dung lời ca cần có. Phân tích chi tiết về câu, về âm hình, về tiết nhạc của giai điệu.

- Để ra một phác thảo nội dung lời ca.

- Xướng âm, đánh dấu hoặc hát lên giai điệu bằng một nguyên âm đó để thấm nhuần cảm xúc hơi nhạc, tiết tấu và nhịp độ.

- Dựa vào nội dung lời ca và bản đánh dấu dấu giọng - đặt các giả thiết vận dụng âm thanh (trục âm thanh) rồi viết lời thích hợp cho từng câu nhạc.

Chọn vần, chọn âm đúng, âm mở các chỗ ngừng nghỉ với ý thức bám sát sự liền mạch, liền giữa các tiết, các câu, các đoạn.

C. PHƯƠNG PHÁP PHỐI HỢP SONG SONG

Trong sáng tạo, lao động nghệ thuật, mọi người làm việc theo thói quen của mình. Có người sở trường về phổ nhạc vào lời thơ, có người phổ lời vào âm nhạc. Có người lại *vận dụng đồng thời cả hai phương pháp ấy cùng một lúc trong quá trình soạn bài hát. Chúng tôi gọi cách vận dụng này là phương pháp phối hợp song song.*

Qúa trình sáng tác lời ca và âm nhạc hầu như *hình thành cùng một lúc, một thời điểm vừa tư duy nội dung vừa tìm hình thức âm nhạc thích ứng.* Để tránh những nhược điểm và khó khăn ở hai phương pháp trên, phương thức phối hợp là phương pháp được ưa chuộng, dùng nhiều và tương đối phổ biến hiện nay.

Phải chăng vì muốn vượt qua bước trở ngại của một ngôn ngữ nhiều dấu giọng - đồng thời cũng là một thuận lợi - muốn bảo đảm sự trong sáng của văn học, thi ca qua lời hát, muốn có sự phong phú của biểu hiện và chất lượng giai điệu trong ca khúc mà người viết bài hát đã vận dụng phương pháp sáng tác phối hợp này?

Dùng hướng này hay phương pháp khác điều ấy tùy thuộc vào sở trường của người sáng tác. Điều quan trọng là chất lượng giá trị nghệ thuật của tác phẩm.

Điều cần nhận thấy là với phương pháp này, người soạn ca khúc giữ vững được khả năng hiện thực sáng tác của mình từ lúc mới khởi sự và chủ động trong tổ chức bố cục, trong cấu trúc âm thanh để có một khúc thức tương đối hoàn chỉnh. Đồng thời, người viết tạo được điều kiện để phát huy việc sử dụng các kỹ xảo nghệ thuật.

Về phần lời ca, chất thơ, chất trữ tình, hình tượng văn học, cách gieo vần, gieo chữ cũng tương đối dễ thực hiện có hiệu quả. Lẽ tất nhiên, người sáng tác phải tăng sức làm việc lên nhiều lần cả trong tư duy âm nhạc và lời ca.

Các bạn thân mến!

Giờ đây, hành trang đã chuẩn bị đầy đủ, các bạn có thể lên đường bắt tay vào thực hiện những mong muốn tốt đẹp về sự sáng tạo của mình.

Đường còn dài và chắc là còn nhiều ghềnh thác phải vượt qua. Sáng tác là một lao động nghệ thuật đòi hỏi thời gian lâu dài không thể giải quyết nhanh gọn một sớm một chiều. Nó cần được đầu tư nhiều công phu lao động vất vả. Ta có bao nhiêu dự định sáng tác thì có bấy nhiêu băn khoăn trăn trở. Và còn hơn thế.

Cần giữ vững niềm tin ở chính mình. Cần học hỏi mãi ở sách vở, ở tác phẩm của người khác, ở vốn dân gian, ở phong trào, ở cuộc sống. Cần trân trọng mọi ý kiến, mọi kiến thức, mọi kinh nghiệm.

Cần có sổ tay ghi chép những cảm xúc, rung động, những phát hiện mới, tín hiệu mới, những mẫu chất liệu nhỏ (cả âm thanh và thơ ca). Đó là những phác thảo rất quý -gần như vô giá - rồi từ đấy, tập họp lại, sẽ thành những ca khúc có chất lượng, những tác phẩm có chỗ đứng trong thực tiễn cuộc sống.

Cuối cùng, thành công không tự mãn, thất bại không nản lòng. Luôn luôn khiêm tốn.

Chúc các bạn lên đường thắng lợi, đóng góp được nhiều lời ca tiếng hát nghệ thuật cho phong trào ca hát đang hồ hởi tiến bước trong công cuộc bảo vệ và đổi mới để xây dựng Tổ Quốc Việt Nam phồn vinh, giàu mạnh và văn minh.

VÂN ĐÔNG
Hà Nội, 10-04-1984

MỤC LỤC

- AHCĐ giai điệu.
- AHCĐ tiết tấu.
- AHCĐ hoà âm.

Thủ pháp và nghệ thuật phát triển AHCĐ :

Nhắc lại : nhắc lại hoàn toàn.
nhắc lại có thay đổi vị trí.
nhắc lại từng bộ phận cùng với tiết tấu.
nhắc lại có biến hoá
nhắc lại co dãn
nhắc lại thêm hoặc bỏ bót nốt.

Bắt chước : Bắt chước đổi chiều
Bắt chước biến hoá
Bắt chước tự do
Bắt chước co dãn
Bắt chước soi gương

Nguyên tắc sử dụng âm hình chủ đạo.

G. Cao trào

Cấu trúc cao trào
Vị trí cao trào.
Các phương pháp gây cao trào :

- Đổi nhịp
- Tập trung tiết tấu cơ bản.
- Sử dụng biến phách.
- Độ cao giai điệu.
- Dùng bước nhảy xa.
- Phối hợp.
- Dùng chuyển điệu tam.
- Dãn nhịp.

H. Giai điệu - Cấu trúc giai điệu.

Gia điệu hình thành trước với các độ cao.
Giai điệu hình thành cùng một lúc với tiết tấu.
Phương pháp song song tổng hợp.

I. Đường nét giai điệu.

Đường nét thẳng.
Đường nét đi lên.
Đường nét đi xuống.
Đường nét sóng lớn.
Đường nét sóng nhỏ.

K. Tiết tấu.

Tiết tấu -tiết nhip -trọng âm
Chức năng của nhạc cụ trống trong dàn nhạc.
Tiết tấu hiện đại.
Tiết tấu dân tộc.

L. Kết

Khả năng và hiệu quả của kết.
Phương thức dẫn kết.
Bước nhảy vào âm Kết.
Bước liền vào âm Kết.
Các loại Kết :
- Kết ổn định
  - a. Kết trọn
  - b. Kết bổ sung.
- Kết không ổn định.
  - a. Kết nửa
  - b. Kết tạm
  - c. Kết lững
  - d. Kết lánh.

Phần II

KHÚC THỨC CỦA CA KHÚC

I. Khúc thức là gì ?
Quan hệ nội dung và hình thức với nguyên tắc hỗ trợ
II. Nốt cơ bản -Động cơ -Tiết nhạc.
III. Giai điệu -Giai điệu là gì ?
Giai điệu và tiết tấu.
Giai điệu và hoà âm.
IV. Cách bắt dầu câu nhạc.
V. Câu nhạc -Quy luật tổ chức câu nhạc.
Luật cân phương.
Luật đối đáp.
Luật đối tỷ.
Một câu nhạc có thể có máy phân câu ?
Một phân câu có thể có mấy nhịp ?
Phân câu có nhịp không bằng nhau.
Câu 4, 8, 12, 16 nhịp.
Câu 3, 5,7 nhịp.
Nhịp thứ nhất được tính vào cân phương.
Nhịp thứ nhất không được tính vào cân phương.

Chỗ ngừng nghỉ của câu : - Câu nam tính
- Câu nữ tính.

Câu có nhịp gối đầu.

Câu cơ nhịp phụ.

Câu nhạc không cân đối : - Câu co ngắn
- Câu mở rộng.
- Câu có nhắc lại.
- Câu vòng xích.

VI. Phát triển câu nhạc

Nhắc lại hoàn toàn

Nhắc lại biến hoá.

Nhắc lại đổi vị trí.

Nhắc lại đổi hoà âm.

Mở rộng câu nhạc : - Mở rộng đầu câu.
- Mở rộng giữa câu.
- Mở rộng đuôi câu

VII. Nối tiếp các câu nhạc :

Nối tiếp cấu trúc song song

Nối tiếp cấu trúc tương phản.

Nối tiếp soi gương.

Đoạn nhạc

QUY LUẬT TỔ CHỨC CẤU TRÚC ĐOẠN NHẠC

Chia và dựng đoạn trên cơ sở nào ?

VIII. Thể một đoạn : - Đoạn đơn
- Đoạn cấu trúc song song
- Đoạn cấu trúc tương phản
- Đoạn soi gương
- Đoạn một câu
- Đoạn 3 câu
- Đoạn 4 câu

Mở rộng đoạn đơn và mục đích mở rộng đoạn
- Mở rộng đầu -giữa -cuối đoạn.

Kết đoạn nhạc : - Kết ở câu I
- Kết ở câu II

IX. Đoạn kép
- Mở rộng đoạn kép.
- Kết ở đoạn kép.

Ứng dụng thể một đoạn

X. Đoạn nhạc trong khúc thức dân tộc

XI. Nối tiếp các đoạn nhạc -thể hai đoạn

Thể hai và hai đoạn cơ bản

Đặc điểm hai đoạn cơ bản

Thể hai đoạn thu nhỏ

Thể hai đoạn mở rộng

Thể hai đoạn có điệp khúc

Ứng dụng thể hai đoạn

XII. Quy luật tổ chức cấu trúc thể ba đoạn -ba đoạn đơn

Thể ba đoạn : Đặc điểm đoạn nhạc I.

Đặc điểm đoạn II

Đặc điểm đoạn III

Thể ba đoạn A -B -C

Thể ba đoạn thu nhỏ

Thể ba đoạn mở rộng

Thể ba đoạn không hoàn toàn.

Ứng dụng thể ba đoạn

XIII. Thể ba đoạn phức

Đặc điểm ba đoạn phức

- Tính chất tương phản
- Nhân tố tương phản

Đặc điểm đoạn I

Đặc điểm đoạn II

Đặc điểm đoạn III

Phần Coda

Phần III

PHỔ NHẠC VÀO LỜI THƠ VÀ PHỔ LỜI THƠ VÀO NHẠC

A. Phổ nhạc lời thơ

I. Quan hệ mật thiết giữa thơ và nhạc :

Tiếng nói mỗi dân tộc với nền tảng âm nhạc của dân tộc ấy.

Từ câu thơ đến câu nhạc và sự hình thành khúc thức dân tộc.

II. Phổ nhạc vào lời thơ

Kỹ thuật sáng tác ca khúc qua phổ nhạc vào lời thơ.

Đặc điểm ngôn ngữ Việt Nam với kỹ thuật phổ nhạc vào lời thơ.

Khúc thức âm nhạc và cấu trúc của thể thơ.

Tính thống nhất và tính biến hoá.

Điệu thức và điệu tính.

Dấu giọng.

Tiết tấu và khuôn nhịp.

Chấm câu và kết.

Cách tiến hành cụ thể của phương pháp phổ nhạc vào lời thơ.

Tổ chức cấu trúc.

Gây men cảm hứng.

Qua trình hình thành giai điệu và cấu trúc khúc thức.

B. Phổ lời thơ vào âm nhạc

Ưu điểm của phương pháp phổ lời thơ vào âm nhạc.
Nhược điểm và khó khăn.
Nguyên tắc phổ lời vào nhạc.
Các cách tiến hành cụ thể của phương pháp phổ lời thơ vào âm nhạc.

C. Phương pháp phối hợp song song.

Tài liệu tham khảo

Tính dân tộc trong âm nhạc Việt Nam - Nhiều tác giả Nhà XB Văn hóa - Hà Nội -1972

Bàn về phản ảnh hiện thực trong âm nhạc - V.Vanxlop - Nhà XB Văn hoá nghệ thuật - Hà Nội -1963

Bàn về đặc điểm dân tộc trong âm nhạc - I.Nhetxchep - Nhà XB âm nhạc - Hà Nội -1961

Học để hiểu âm nhạc - V.ROTXIKHINA - Nhà XB âm nhạc - Hà Nội -1962.

Âm thanh và đời sống - Phạm Ngọc Đang - Nhà XB khoa học -Hà Nội -1962.

Luyện tập ca hát như thế nào ? -Thang Tuyết Canh - Nhà XB âm nhạc (bản dịch Mai Khanh) - Hà Nội - 1962.

Từ câu thơ âm nhạc đến câu thơ văn học - Lâm Vinh - Tạp chí Văn học - Hà Nội -1980.

Bàn về các thể tài âm nhạc - T.V. Popava - Nhà XB âm nhạc - Hà Nội - 1962.

Giai điệu và phần đệm - Thikhomirop - Nhà XB văn hoá nghệ thuật - Hà Nội - 1962.

Trao đổi kinh nghiệm viết bài hát - Lê Yên - Nhà XB âm nhạc -Hà Nội - 1963.

Cách soạn bài hát Tô Vũ -Nhà XB Quy Sơn - Hà Nội - 1955.

Kỹ thuật soạn bài hát - Tô Vũ - Nhà XB Quy-Sơn - Hà Nội - 1956.

Khúc thức âm nhạc - Xpaxobin - Mockba.

Phân tích hình thức âm nhạc - S.S.Xkoropkop - Vụ nghệ thuật - Bộ văn hóa - Hà Nội -1960.

Cách phối hợp các giọng hát - Charles Koechlin.

Hình thức âm nhạc E. PTOUT - Mockba - 1917.

Hình thức âm nhạc - G. Katukr -Mockba -1936.

Các tuyển tập dân ca VN - Nhà XB âm nhạc văn hóa - Hà Nội.

Các tuyển tập ca khúc các tác giả VN Nhà Xb văn hoa - Hà Nội.

Tiếng hát VN (tập 1 và 11) Nhà XB văn hoá - Hà Nội.

Các tài liệu nghiên cứu Chèo, Quan họ, Xoan chèo -Vụ nghệ thuật -Bộ Văn hóa - Hà Nội.

ENCYCLOPDIE DE LA MUSIQUE ET DICTIONNAIRE DU CONSERVATOIRE - Albert Lavignac - Paris.

LA MUSIQUE - L.C.Colomb - Paris.

LA MUSIQUE DES ORIGINES A NOS JOURS - Norbert Dufourog - Lib. Larousse - Paris.

LA MUSIQUE CONTEMPORAINE - P. Wolff - Paris.

L'ACCORE PARFAIT - J.BUROET -Nhà XB Payot Lausane - Thuy Sĩ -1949.

COURS DE COMPOSTITION MUSICALE - V.D'INDY - Paris.

TRAITE DE COMPOSITION MUSICALE - B.DURANE - Paris.

THEORIE DE LA MUSIQUE - J.CRAYBLEY ET H.CHALLAN - Paris.

LES NOTINS MUSICALE - J.CRAYBLEY ET H.CHALLAN - Paris.

Người bạn đường
- Nghệ thuật viết ca khúc

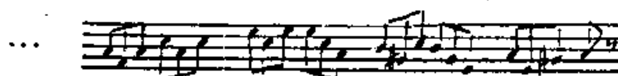
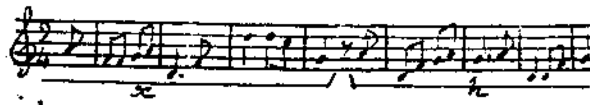
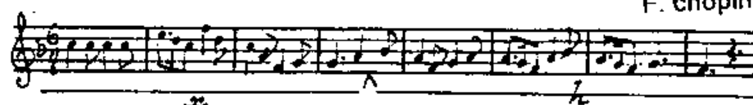
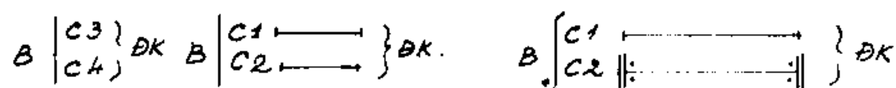
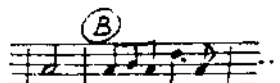


Biên soạn:
Vân Đông
Chịu trách nhiệm xuất bản:
Tạ Hiền Minh
Biên tập:
N.S. Đức Bằng
Lê Hồng Khánh
Bìa, Trình bày:
La Thanh Hiền
Sửa bản in:
Vân Đông
Đức Khang
Lê Hồ
Theo dõi in:
Lê Hồng Khánh

In 1.000 cuốn khổ 19X27cm tại Xí nghiệp in Quảng Ngãi Giấy phép số 16/XBVH do Sở Văn hóa Thông tin Quảng Ngãi cấp ngày 9.3.1995. In xong và nộp lưu chiểu tháng 3.1995.

ĐÍNH CHÍNH

Số trang	số ví dụ	Sửa chữa lại - Hoặc thêm - Hoặc bớt
15	dòng 7	nhắc đi nhắc lại
21	58	"Tiếng chuông nhà thờ"
25	74	sau ô thứ 4. móc sót "Trống cơm"
26	79	đánh dấu trọng âm
29	92	Ở ô 3 không có gạch phân nhịp, mà đó là một dấu # nốt sol:
33	106	s - K$^6_4$ - D(7) - t
34	119	SII - K$^6_4$ - D - T T - S$^6_4$ - T
36	133	T - D - SII6 G: D6 T - D - SVII7 G: DVII7 D DVII a: D - t D7 - T7 F: D7 - T D7 T7 d: DVII7 - t
40	143	Tiến quân ca

61	232	Sau ô nhịp 7 , chữa ô 8  ơi trong
62	235	Bỏ từ ô nhịp 6 và chữa lại cho đến ô nhịp 10 
62		Mục : Giai điệu tương phản (sót 2 ví dụ 240, 241)
		vd 240 
		F. Chopin
		vd 241 
69		Sơ đồ THỂ HAI ĐOẠN Dòng thứ 8 kể từ dưới lên : 4n 4n 4n 4n (tức là 4 nhịp)
71		Mục 178. Ứng dụng thể 2 đoạn : (chỉ sửa lại chỗ ĐK)
		
73		Mục 185.Cách thức nhắc lại các đoạn : (sót ở cuối trang)
		
74	261	Serenade - Schubert Từ ô nhịp 2 đến ô 9 là ĐOẢN PHỤ GIỮA... Qua ô 10, bắt đầu đoạn Ⓑ 
83	270	Thang âm RE - FA - SOL - LA - DO RE - FA - SOL - LA - SI - 2 thang âm xen kẽ : SOL - LA - SI - RE - MI + SOL - LA - Si - RE - #FA RE - FA - SOL - LA - DO - 2 Thang xen kẽ : + SI - DO - RE - FA - SOL